# چهار کوارتت

تی. اس. الیوت

ترجمه‌ی مهرداد صمدی

ویرایش و یادداشتها از نادر ابراهیمی

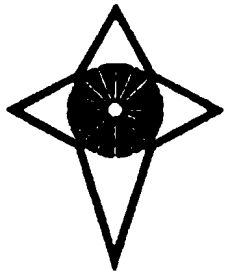
بسم الله الرحمن الرحیم

# چهار کوارتت

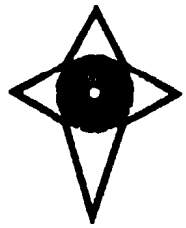
سروده‌ی ت.س.الیوت

ترجمه‌ی مهرداد صمدی

ویرایش و چند یادداشت از نادر ابراهیمی



انتشارات فکر روز



انتشارات فکر روز

چهار کوارتت

سروده ی تی .اس . الیوت

ترجمه: مهرداد صمدی

ویرایش: نادر ابراهیمی

انتشارات فکر روز

چاپ اول، زمستان ۱۳۶۸

تعداد ۳۳۰۰ نسخه

حروفچینی، سیز

لیتوگرافی، بابک

چاپ، مرتضی

حق چاپ برای شرکت انتشارات «فکر روز» محفوظ است.

## فهرست


| | |
|---|---|
| یك لحظه با الیوت | ۷ |
| یك لحظه با مترجم چهارکوراتت | ۱۵ |
| مقدمه‌ی مترجم | ۲۵ |
| تفسیر برنت نورتون | ۳۹ |
| تفسیر ایست کوکر | ۴۷ |
| تفسیر درای سلیوایژس | ۵۳ |
| تفسیر لیتل گیدینگ | ۵۹ |
| برنت نورتون | ۶۹ |
| ایست کوکر | ۸۱ |
| درای سیلوایژس | ۹۷ |
| لیتل گیدینگ | ۱۱۳ |
| شرح چند واژه‌ی ناآشنا | ۱۲۷ |

یك لحظه

با

الیوت

شاعر، منقّد، نمایشنامه‌نویس

(۱۸۸۸ ـ ۱۹۶۵)

«چه دریاها، چه ساحل‌ها، چه صخره‌های خاکستری، چه جزیره‌ها
چه آبها، کوبان بر سینه‌ی کشتی
و بوی کاج، و آوازِ با سْتَرَكْ از میانِ مه
و چه تصویرهای بازگردنده.
آه، دخترم!
آنها که دندانِ سگ را تیز می‌کنند ـ به نیّتِ مرگ
*آنها که با شکوه مرغ زرّین‌پر می‌درخشند ـ به نیّتِ مرگ*
*آنها که در اصطبلِ رضایت از وضعِ موجود می‌نشینند ـ به نیّت مرگ*

*آنها که مبتلا به خلسه‌یی حیوانی هستند ـ به نیّت مرگ*
**دیگر، مضمحل شده‌اند...»**

*از شعرِ «مارینا»*

□

تی.اس. الیوت در آمریکا به دنیا آمد امّا به فرهنگِ ادبیِ انگلستانْ تعلّق گرفت؛ چرا که در جوانی از زادگاهْ بُرید و به ریشه‌ی فرهنگِ خویش پیوست.

الیوت با شعرْ آغاز کرد. برخی از شعرهایش، گهگاه، در مجلّه‌های ادبی به چاپ می‌رسید ـ نه به آن دلیل که دقیقاً قابل فهم بود یا به راستی زیبا تلّقی می‌شد؛ بَل به سبب آنکه «سخنی دیگر» را در درون داشت؛ سخنی غریب، مِه‌آلود، پیچیده، دشوار، و نورا؛ و این، باب طبعِ نشریّات نوجوی ادبی بود که می‌خواستند «موضوعِ روز» باشند. منقّدان و شعر شناسان، او را دوست نمی‌داشتند و شعرش را به رسمیّت نمی‌شناختند. سُنّت‌گرایِ سُنّت‌شکن، از دیدگاهِ منتقدانِ مدرسی، بدترین نوعِ سنّت‌شکن است. منتقدان، هنوز، در چارچوبِ قراردادهای ادبیِ قرنِ نوزدهم فرومانده بودند. هنوز، مَدْرسیْ می‌اندیشیدند، و چنان گرفتار قراردادهای مُنجمد بودند که حتّی رابطه‌ی منقّدانه و تحلیلیِ درستی با همان ادبیّاتِ قرن نوزدهُم هَم ـ ویلیام موریس، جان راسکین، ماتیو آرنولد، آلفرد تنیسون، روبرت برونینگ... ـ برقرار نمی‌کردند. کسانی که کهنه را نمی‌فهمند، نو را طبیعتاً نمی‌توانند ادراك کنند. کسانی که ادّبیاتِ عظیمِ گذشته را به اندازه‌ی توانایی مغزهای علیل خود می‌کنند، چگونه می‌توانند مغزهای خود را وادار به قبول ادّبیاتِ حالِ پوینده‌یی کنند که رو به آینده‌ی بی‌نهایت دارد؟ با این همه، نبوغ ـ یعنی پایداریِ در خلاقیّت ـ ضُعفا را به زانو در می‌آورد. الیوت، برای جنگیدن در تمامیِ جبهه‌های ادبی آمده بود. الیوت از آنها بود که برای دگرگون کردن می‌آیند؛ برای از پی و پایه لرزاندن ـ و در عین حال به تمامیِ گذشته‌های معتبر، مُتکّی بودند.

الیوت، در سال ۱۹۱۷ نخستین کتاب شعرش را منتشر کرد. منقّدان و تحلیل‌گران، ناگزیر شدند که باورش کنند امّا نه تصدیقش. با این وجود، ایستاد تا

پذیرفته شد. به قول ال.جی.سالینگار: «آرام آرام بر ناتوانیِ منقّدان از ادراکِ آثارش و یا اکراهِ ایشان از ادراک، غلبه کرد» و چند لحظه‌ی بعد ـ که هنوز هم جوان بود ـ چنان بر ادبیّاتِ انگلستان چیره شد که هیچ شاعری، از تنیسون به بعد، چنین اقتداری نیافته بود.

الیوت، دیگران را به قبولِ مردی به نامِ الیوت، مجبور کرد؛ مردی که در اغلبِ میدان‌های ادبی حضوری مُسلّط داشت: در شعر، در نقد، و در نمایشنامه نویسی.

□

الیوت، در لحظه‌ی فرسودگی و خستگیِ شعر انگلیس ظهور کرد؛ در لحظه‌یی که دیگر اهل ادبِ اروپا شعر انگلستان را چندان جدّی نمی‌گرفتند.

الیوت، شکوه و احترامِ شعر انگلیس را به آن باز گرداند.

الیوت، شعر انگلیس را، لااقل به عنوان شعری که باید به آن اندیشید، مطرح کرد.

او، عمقِ آگاهی و شعور هنریِ عصر خویش را به مددِ بیانی شاعرانه و استوار، مورد خطاب قرار داد، و شعری را پایه‌گذاری کرد که با آن، هم بیانِ ساده‌ترین احساساتْ ممکن بود هم پیچیده‌ترین.

در واقع، الیوت، یك شیوه‌ی بیان را ساخت.

الیوت، امّا، این کار را، برحسب تصادفْ انجام نداده بود، بلکه این قدرت را از قلبِ تاریخِ ادبیّات و جامعه‌ی انگلستان بیرون کشیده بود. او، محیطش را می‌شناخت، به دقّت و ظرافت، تاریخ ادبیّاتِ کشورش را می‌شناخت، لحظه به لحظه‌ی آن را، و زبان انگلیسی را می‌شناخت ـ از تمامِ زوایا. او از قدرتِ عظیم زبان و ادبیّاتِ مَدْرسی با خبر بود.

از اینها گذشته، الیوت، زبان فرانسه را خوب می‌دانست، و آلمانی را هم. نبوغش را بعنوانِ ودیعه‌یی مادرزادی در جیب نداشت. کار می‌کرد. به مهارتْ چند زبانه بود؛ غوطه‌ور در همه‌ی زبانها و امکاناتی که در پُشت هر زبانْ نشسته بود. الیوت، حساسیّت و تیزبینیِ بی‌نظیری را تحصیل کرده بود.

الیوت، نه فقط در قابل‌درك و تحلیل ساختنِ شعر زمان خود، بلکه در ایجاد ارتباط صحیح با شعر قدیم انگلیس، و نیز در پدیدآوردنِ قدرتِ تعبیر، تفسیر و تحلیلِ شعر انگلیس، سهمی بزرگ و ماندگار داشته است.

کسانی هستند ـ منقّدان و شعر شناسانی ـ که می‌گویند: بسیار خوب! این، برای الیوت، پیروزی بزرگی بود؛ امّا آیا این پیروزی، به بهای نادیده گرفتن یا سرکوب کردن مقدار زیادی احساس و تجربه‌ی مشترك ـ که پیش از او و حتّی در زمانِ خود او وجود داشت و مورد قبول و تأییدِ همگان بود ـ به دست نیامد؟

ما مردمِ شعرْ آشنای ایران ـ که شعر در تمامیِ رگهای روحمان جاری‌ست ـ این پیروزی و تردید، هر دو را، در مورد شاعر بزرگ‌مان نیما نیز حس می‌کنیم. او، بسیار چیزها را، در شعر ایرانی، از نو ساخت؛ امّا برخی چیزها را نیز ویران کرد؛ چیزهایی که احتمالاً، زمان ویران شدن‌شان ـ مشروط به حضور یك نیما ـ فرا رسیده بود. ویرانه، مردِ ویرانگر می‌طلبد. با این همه، گفت که «آب، در خوابگهِ مورچگان ریخته‌ام» و بدونِ شك راست گفت. منقّدان، شعرشناسان، اُدبا و استادان، در ابتدا، حیرت‌زده‌ی قدرتِ تخریبِ نیما شدند، و ارتباطِ قطعی، ژرف و همه‌جانبه‌ی او را با ادبیّاتِ کهنِ ایران، مطلقاً حس نکردند. بسیاری از آنها باور داشتند که نیما موج است؛ می‌آید ومی‌رود. فرو که نشست، حتّی خاطره‌ی موج، کمترین شباهتی به موج ندارد. آنها، صادقانه و صمیمانه، نیما را بی‌معنی، گُنگ، غلط، سست، مغشوش، و حتّی مضحك می‌دیدند. آنها با شعرهای نیمای بزرگْ لطیفه می‌ساختند و شوخ طبعی می‌کردند. بعضی از آنها، که دیگر نامی هم از ایشان بر جا نمانده، برای به معنی رساندنِ یك شعر کوتاهِ نیما، جایزه مقرّر می‌کردند. ما، همه‌ی اینها را به خاطر داریم؛ لحظه به لحظه و دقیقه به دقیقه‌ی آن روزگاری را که استادانِ نامدار ادبیّات، مِنبابِ مزاحْ، بندی از شعری از نیما را سر کلاس هایشان می‌خواندند و در میانِ بُهتِ عمومی، قاه‌قاه ـ به تنهایی یا همراه چند بَرده‌ی نُمره پرست خود ـ می‌خندیدند. جوان‌ها نمی‌خندیدند چرا که جوانها نیما را حس می‌کردند؛ نه به عنوانِ چیزی بسیار آسان، نه به عنوانِ مطالبِ کلاسِ اوّلِ ابتدایی، بل به عنوان یك مُعَمای بزرگ، یك مجهول، یك سوّالِ عظیم که به تفکّر و جستجو دعوت می‌کرد. دیگر، جواب، در دلِ سوّال نبود. انسان، به مُشارکتْ دعوت می‌شد، به تقّلا، به هشیاری و حضور. جوانها، به

دلیل جوانی‌شان، و طراوت‌شان، و نوجویی‌شان، و ایمان‌شان به اینده یی غیر از گذشته، نیما را می‌پذیرفتند و قدر می‌شناختند. نیما، چشمه بود برای عابرتشنه؛ امّا چشمه یی در دل کوهستانی رفیع؛ امّا پیر فکران و بزرگان و جاافتادگان، آسان تن به فرو ریختن چیزی که باورش داشتند نمی‌دادند. با این همه، دیری نگذشت که اهل ادب را، قدرتِ نیما، عظمتِ نیما، و عمقِ نیما، به تفکّر واداشت، و تفکّر، آغاز ادراك بود.

□

در ایران، هنوز به الیوت نپرداخته اند، همانطور که به جویس و پروست؛ لیکن درست به دلیل نفوذ عظیم الیوت بر ادبیّاتِ نو، برای اهلِ ادبِ ما ـ ما که قبل از پیدایی استعمار فرهنگی، همیشه در هنر و ادبیّاتْ پیشگام بوده ییم و پیشینه‌ی ادبی کوه آسایی داریم که حفظ و رُشد آن بر عهده‌ی ماست ـ آشنایی همه‌جانبه با الیوت و نظرات او، هر چند بسیار دیر، هنوز هم واجب است.

ما، حتّی به قصدِ پُشتِ سر گذاشتنِ الیوت، باید که الیوت را بشناسیم.

برای ما لازم است که از دنیای نو در ادبیّات عقب نمانیم، و به همین دلیل اهمیّت دارد که سعی کنیم آثار الیوت را ـ هر چند که بسیار دشوار باشد ـ به وضوح و در فرایندی کامل دریابیم و قضاوت کنیم.

□

اوّلین کتابِ شعر الیوت ـ «پروفراك و مشاهدات دیگر» خوانندگان او را واداشت که دو خصیصه را در شعرش احساس کنند:

نخست اینکه شعر الیوت، از نظر فنّی، کامل، سرشار از مهارت، برخوردار از زبانی برجسته و استوار، در عین حال نرم و انعطاف‌پذیر بود.

و دیگر اینکه شعر او، از نظر مفهومی و موضوعی، بُغرنج، مبهم، مُشکل و بررسی کننده‌ی حالات گنگ و دردمندانه‌ی ذهن انسانی بود، و همین دردمندی بود که شعر او را، در دقایقی، بسیار ناامیدانه و مملو از دلْزدگی از زمان و زمانه

می‌نمود (زمینِ ویران ۱۹۲۲ ـ مردان درون تهی ۱۹۲۷).

امّا شعر الیوت، به تدریج و در طول زمان، آهسته آهسته طعم و عطرِ مذهبی یافت (او کاتولیك شده بود) و در لحظه‌هایی، یکسره فرا طبیعی شد و حتّی کاملاً صوفیانه؛ و این نیز به پیچیدگیِ مفاهیمی که پیش می‌کشید افزود.

«شعر او، به عنوانِ نقد زندگی، ناقص است: چرا که زیاده از حد در ژرفای نفرتْ فرومی‌رود و آن را می‌کاود»: امّا عظمت الیوت به عنوان شاعر، در تلاشی‌ست که جهتِ استدراك یك واقیّتِ فرا طبیعی، یك وارستگیِ عارفانه، در مقابلِ فشارهای شکاکیّت از خود بروز می‌دهد.

□

الیوت، در چهار کوارتتِ خود، کامل‌تر از جمیع آثارش، حامل آن تنش‌ها و تجربه‌های درونی‌ست که وارستگی و عرفانِ مورد توجّه او را جلوه گر می‌سازد. پس غریب نیست که الیوتِ دشوار، در چهار کوارتت، دشوارترین الیوت باشد، و ظاهراً دست نیافتنی‌ترین: امّا البته اگر مخاطبِ پُرحوصله‌ی او تن بسپارد به تمرکز، تحلیل، تفسیر، و ارتباط، الیوتْ شاعری‌ست اهل آشتی، و ضمناً نافذ و تأثیرگذار.

چهار کوارتت، تمام گِرِه است: امّا نه تمامْ گرهِ کور.

«ذهنِ انسانِ متفکّر، سرشار است از ارزشهای مُتغیّر و متضاد: لااقلْ ارزش‌های پویا. الیوت، در چهار کوارتتِ خود بر این مسأله متمرکز است.»

الیوت، از شعر به نقد، از نقد به نمایسنامه روی می‌آورد، و در تمامیِ عرصه‌ها توانایی شگفتی‌انگیز خود را بروز می‌دهد. در واقع، رابطه‌یی هست میان نمایشنامه‌های الیوت و چهار کوارتتِ او: سائقه‌ی نمایشنامه‌نویسیِ الیوت، راهِ بروزِ طبیعی خود را در همین تك‌گوییِ شاعرانه‌ی چهار کوارتت یافته است: زیرا چنین جریانی را «در عمل نمایش» نمی‌توان ارائه داد، و ناگزیر بایستی به فنّ تك‌گوییِ شعری روی آورد.

□

الیوت، در نقد، به مقام برجسته‌ترین منقد ادبیِ زمان خود رسید. همچنان که در شعر به مقام یك عارفِ کشف و شهودیِ بزرگِ مملو از گفتن، امّا نه چندان آسان گفتن. در مقابلِ این دو، نمایشنامه‌های او ـ قتل در کلیسا ۱۹۳۵ ـ جمع خانوادگی ۱۹۳۹ ـ کوکتل پارتی ۱۹۵۰ ـ مورد استقبال اکثر روشنفکران و دوستدارانِ نمایش قرار گرفت.

□

الیوت در سال ۱۹۴۸ جایزه‌ی نوبل را نیز دریافت کرد.

نادر ابراهیمی

یك لحظه

با

مترجمِ چهار کوارتت:

مهرداد صمدی

دلم نمی‌خواهد که در این مختصر، از مهرداد صمدی، افسانه‌یی بسازم؛ امّا اینطور آدمها خودشانْ خودشان را افسانه می‌کنند ـ نَرم‌نَرمك کاری می‌کنند که دیگر انسانْ میان واقعیّت و تَوَهُّم، نتواند واقعیّت را برچیند ـ بی‌دغدغه، و مطمئن باشد که تَوَهُّم را برنچیده است. به هر صورت، چند کلمه‌یی در باره‌ی او می‌گویم ـ بی‌آنکه تضمین کنم آنچه می‌گویم قطعاً و یکسره واقعیّت است.

روزی، دستِ برقضا، و نه کاملاً جدّی و نیازمندانه، در مجلس سخنرانیِ ادیب و استادِ بزرگواری بودیم ـ که خدایش بیامُرزاد. آن استادِ فرزانه، ضمن ارشادِ جملگیِ شنوندگان، در بابِ ظرفیّتِ زبانها و قابلیّتِ تبدیل شان فرمودند (البته به مفهوم): فارسی‌زبان‌هایی که زبانِ انگلیسی را به درستی نمی‌دانند، متأسفانه هرگز با الیوت آشنا نخواهند شد؛ چون که الیوت، مطلقاً قابل ترجمه به زبان فارسی نیست.

مهرداد صمدی زیر لب غرّید: اگر می‌گفت حافظِ ما قابل ترجمه به زبان انگلیسی نیست، حرفِ نسبتاً قابل قبولی بود، چون که زبان انگلیسی زبانِ محدود و کم ظرفیّتی‌ست و ذرّه‌یی از امکانات زبان فارسی را ندارد؛ امّا اینکه می‌گوید الیوتْ به فارسی بر نمی‌گردد از همان قبیل حرف‌های مرحوم تقی‌زاده است که می‌گفت: «ما تا سرتاپا اروپایی نشویم آدم نمی‌شویم». زبان فارسی، ظرفیّت و امکاناتش خیلی از زبان انگلیسی بیشتر است، و ضعیف به قوی بر می‌گردد، قوی به ضعیف بر نمی‌گردد.

گفتیم: پس بیا وسط گود و حرفت را ثابت کُن!

گفت: این که بگوییم کاری، شدنی‌ست، معنایش این نیست که خودِ ما می‌توانیم بکنیم؛ با این وجودْ فکر می‌کنم مشکل‌ترین اثر الیوت، قاعدتاً، «چهار کوارتتِ» او باشد. برویم همان را ترجمه کنیم تا بخش ناچیزی از ظرفیّتِ زبان فارسی بر برخی از بزرگان ادبْ معلوم شود.

و در آن زمان، گمان می‌کنم که مهرداد صمدی بیست و پنج ساله بود یا در این حدود، و یك سال می‌شد که از انگلستان آمده بود.

پس به اتاقِ خود رفت، درْ بست، به خلوتْ نشست، و حدود بیست روز بعد ـ حدوداً ـ بیرون آمد ـ آشفته و پریشان، و دستْ‌نوشته‌هایش را واسپرد به ما، به انتشاراتِ طُرفه، که در آن زمانْ من مدیریّتش را داشتم و وابسته بود به انجمن ادبیِ طُرفه.

چندی بعد، چاپ اوّلِ «چهار کوارتت» درآمد و چندی بعد هم تمام شد.

□

نه آنکه بخواهم از او افسانه‌یی بسازم. نه. خودش خصلتِ افسانه داشت. یك شب در «کافه نادری» به فروغ فرخ‌زاد گفتند: مهرداد صمدی می‌گوید تو تحت تأثیر احمد رضا احمدیِ شاعر هستی.

فروغ گفت: در دنیا، فقط مهردادِ صمدی حق دارد چنین حرفی را بزند. بنابراین، اگر واقعا چنین چیزی گفته صددرصد مطمئن باشید که درست گفته.

زمانی، «اوّلینْ جشن هنر شیراز» را می‌خواستند شروع کنند. نمایشنامه

خواستند و مسابقه گذاشتند. بهمن محصّص ـ نقّاش و کارگردان تآتر ـ آمد پیش مهرداد، درست مثل طلبکارها، و گفت: تو فوراً بنشین یك نمایشنامه در باره ی «آرش کمانگیر» بنویس، بِدِه به دفتر جشن هنر، برنده ی جایزه ی اوّل بشو، و بعد برای کارگردانی، مرا معرّفی کُن! من می خواهم روی این آرش سنگِ تمام بگذارم.

مهرداد به اتّاقِ خود رفت، درْ بست، به خلوت نشست، و حدوداً پانزده روزِ بعد ـ حدوداً ـ بیرون آمد ـ آشفته و پریشان، و دستْ نوشته هایش را ـ نه... آنها را ماشین هم کرده بود ـ به بهمن محصّص سپرد. در مسابقه ی انتخاب بهترین نمایشنامه، اوّل شد، جایزه ی نقدی اش را هم گرفت. بعد، محصّص، با مسئولانِ جشن هنر، بر سر تدارکات و هزینهٔ حرفش شد. برگشت به مهرداد گفت: نمایشنامه را پس بگیر، پولشان را بده!

مهرداد هم این کار را کرد: نامه یی به همراهِ چکی. قُطبی، نامه و انصراف را پذیرفت امّا چك را قبول نکرد. و ما با آن پول ـ که گمان می کنیم ده هزار تومان بود ـ همان کاری را کردیم که در آن روزگار، اغلب جوانهای شبه روشنفکر می کردند.

زبان انگلیسی را، می گفتند که بهتر از خیلی از انگلیسی های تحصیل کرده می داند. اینطور می گفتند. من که سوادش را نداشتم که بفهمم درست می گویند یا خلاف؛ امّا این را بارها به چشم دیده بودم که وقتی وارد کلاس می شد، استادِ ما ـ ویلسون ـ به لکنت می افتاد. مرتباً در مقابل مهرداد خم می شد و با انگلیسیِ زیبای آکسفوردی می گفت: «شما به من افتخار می دهید که به کلاسِ من می آیید» و ضمنِ تدریس هم پیاپی از مهرداد می پرسید: «همینطور است؟» امّا مهرداد، حواسش جاهای دیگر بود. کم پیش می آمد که جواب بدهد.

اجازه بدهید از جای مناسب تری شروع کنم: ما با هم به دانشکده ی ادبیات می رفتیم ـ رشته ی ادبیّاتِ انگلیس. پس از یك ماه، روزی او را به دفتر طلبیدند. رفت و برگشت و گفت: می گویند باید بروی یك کلاسْ بالاتر بنشینی. اینجا جای تو نیست. تعادل کلاس را به هم می زنی.

و تصویب کردند که برود کلاس دوّم.

ما با حسرتْ نگاهش می کردیم؛ امّا او حواسش جاهای دیگر بود.

هنوز سال به نیمه نرسیده بود که باز صدایش کردند و گفتند: اینجا هم

نمی‌شود. قبول کُن که بروی بالاتر.

باز هم، ظاهراً، از ما دور و دورترش کردند.

پایان نامه‌اش را که می‌خواست بنویسد درباره‌ی یکی از قدیمی‌ترین شعرای انگلیس نوشت ـ حدودِ دویست صفحه ـ و تا آن زمان، درباره‌ی این شاعرْ کتابی ننوشته بودند و حتد شعری را که از او مانده بود تفسیر نکرده بودند.

ما، در دانشکده، دو استاد انگلیسی داشتیم. آنها زیر پایان نامه‌اش نوشتند: اظهار نظر در باب این کتاب، در حدِ ما نیست. این را بفرستید دانشگاه آکسفورد تا استادانِ آنجا نظر بدهند. دکتر صورتگر هم فرستاد. پیغام آمد که بسیار شایان توجّه است. این آدم بیاید اینجا ـ با هزینه‌ی ما ـ از پایان نامه‌اش دفاع کند و دکترای ادبیّات انگلیس بگیرد.

هر چه کردیم، گفت: نمی‌روم. کار احمقانه‌یی‌ست.

جمیله ـ همسرش ـ پَرپَر می‌زد که: آخر چرا احمقانه است؟ شما که دوستانش هستید چرا نمی‌توانید وادارش کنید که برود؟ ها؟

امّا ما مغلوب او بودیم؛ مغلوبِ نبوغ او؛ نبوغِ تردید ناپذیر او.

□

نه آنکه خیال کنید می‌خواهم از او افسانه‌یی بسازم. اصلاً حالا دیگر چه خاصیّت دارد؟

امّا، بعدها از او خواستند که لااقل بیاید ادبیّاتِ قرونِ وسطای انگلیس درس بدهد ـ در دانشگاهِ تهران.

جواب داد: نمی‌توانم. دلم می‌خواهد صبح‌ها تا دیر وقتْ بخوابم، تا نزدیكِ ظُهر. شما خوابم را آشفته می‌کنید.

و ما هنوز شاگرد مدرسه بودیم و واحد واحد خودمان را می‌تراشیدیم که همان گواهی نامه‌ی بی‌خاصیّت را بگیریم.

امّا ما را ـ من و احمد رضا احمدی و چند تنِ دیگر را که گمان می‌کرد توانایی‌هایی داریم ـ راحت نمی‌گذاشت. دلش می‌خواست ما را به سر منزلی برساند؛ به جایی که باورمان کنند. با اینکه سه سال از من کوچکتر بود، و من هنوز

خیلی جوان بودم، حسابیْ ما را می‌ترسانْد. یك آقا مُعَلمِ به تمامْ معنی بود. اگر چیزی می‌نوشتیم، با هزار سور و شوق، و او می‌گفت: «بَد است»، کارْ تمامِ تمام بود. حتّیٰ سوّال هم نمی‌کردیم.

آنوقت‌ها، من، عادتم بود که شبها تا صبح بنویسم ـ از دوازدهِ شب تا ششِ صبح. مُجَرد بودم، و سکوت، توانایی‌های ناچیزم را توسعه می‌داد. راست گفته‌اند که در تنِ سکوت، نوعی موسیقیْ جاری‌ست. بود. و من، تکیه می‌کردم به آن موسیقی و داستانِ عاشقانه‌ی «هلیا» یا «بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم» را می‌نوشتم.

و مهرداد صمدی، جترش را باز کرده بود بالای سرِ من، که مبادا آفتابِ نیمه‌شب بسوزاندم و کلافه‌ام کند.

نیمه‌های شب، ساعتِ یك، دو، یا سه‌ی بعد از نصف شب، همراه همسرش جمیله‌ی صمدی می‌آمد کنارِ پنجره‌ی خانه‌ی من ـ پای پنجره. سنگی چیزی پیدا می‌کرد و می‌انداخت. شیشه که صدا می‌کرد، قلبم باز می‌شد. نه. به طپش می‌افتاد. همه‌اش منتظرشان بودم. اعتماد به نفسِ کافی نداشتم. داستان را به شیوه‌ی «سیلانِ ذهن» می‌نوشتم. تا فرو نمی‌رفتم و قطع ارتباطِ با بیرون نمی‌کردم نمی‌توانستم بنویسم. با وجود این، در نقطه‌یی از ذهنم، اسیر صدای سنگ بر شیشه بودم. مثل برق می‌دویدم بایین، در را باز می‌کردم و شادمانه از آنها استقبال می‌کردم.

قهوه‌ی تازه می‌گذاشتم.

می‌آمدند، می‌نشستند لب تخت‌خواب. صندلی، همان یکی را داشتم که خودم رویش می‌نشستم ـ پشت میز.

مهرداد می‌گفت: تا اینجا را که نوشته‌یی بخوان!

من با اضطراب و التهابْ می‌خواندم.

اغلب، وسطِ خواندنم عصابی می‌شد. می‌گفت: بَد می‌خوانی. مطلب را نمی‌فهمی. بده به من!

عجب نفوذی داشت، آن هم روی آدمِ پُرمُدعایی مثل من.

می‌گرفت و می‌خواند، با آن صدای بَمِ نافذِ تکان دهنده‌اش.

نه. نمی‌خواهم از او افسانه‌یی بسازم. لااقل در اینجا نمی‌خواهم. امّا من،

فقط وقتی که او نوشته‌ام را می‌خواند، موسیقیِ داستانم را حس می‌کردم و به گریه می‌افتادم، و گریه می‌کردم.

و اینطور شد که کتاب را به خود آنها ـ مهرداد و جمیله‌ی صمدی ـ تقدیم کردم. و بعدها، خیلی سعی کردم همه‌ی آنچه را که در آن حالتِ خالصانه‌ی سیلان نوشته بودم بفهمم. ممکن نشد. و او هم نبود ـ و نیست ـ که بفهماندم.

□

آشفته حال و پریشان بود. دانشِ زیاد، به کارَش نیامده بود. همیشه در آستانه‌ی جنون بود. اینطور که می‌گفتند فقط یك بار از آستانه گذشته بود و برگشته بود. از عالمِ جنونْ چیزی با خودش نیاورده بود. علم هم به دادش نرسیده بود. آواره‌ی روحی بود، یا از عُقلای مجانین. با بهلولْ نسبتی داشت. به جز زبان انگلیسی و فارسی ـ که در هر دو مقتدر بود ـ عربی هم می‌دانست، فرانسه هم قدری، آلمانی هم قدری. قرآن را بسیار خوب می‌دانست. برخی تفسیرها ـ مانند نَسَفی ـ را تمام و کمال خوانده بود. با فلسفه‌ی اسلامی و منطق اسلامی آشنایی غریبی داشت. چندین روضه‌ی سیّدالشّهدا را از بَر بود. انواع دُعاها و نمازها را می‌دانست ـ دقیق و با تفسیر.

روزی که فروغ را می‌خواستند به خاك بسپارند، از روحانیان، هیچکس بر مُرده‌اش نماز نگذاشت.

مُرده‌ی فروغ بر زمینْ مانده بود و حدود چهار صد ادیب و هنرمند و شاعر و نویسنده هم آنجا بودند، همه معطّل ـ حتّی آنکه خیلی ادّعای مسلمان بودن داشت.

مهرداد صمدی رفت آن جلو، پیشِ فروغ ایستاد و همه پشت سرش ایستادند. او نماز میّت را خواند، و دعاهای مربوط به میّت را هم.

عجب سکوتی بود!

گهگاه، با پدرش ـ که دانشمندِ گمنامی بود ـ بر سر مسائل فلسفی مباحثاتی داشت که ما را مبهوت می‌کرد.

گفتم: جنونِ بیشتر و بیشتر دانستن داشت؛ امّا این دانش را نمی‌دانست چه کند. به همین دلیل، وقتی از کارهای آبرودار خسته شد رفت آبجو سازی پیشه

کرد.

و انقلاب شد.

و دُرُست در لحظه‌یی که می‌توانست مُفسرّ و تحلیل‌گر اسلام باشد، او را بردند به همانجا که آبجو فروشان را می‌بردند؛ و نگاه نکردند که او مولوی را چه خوب می‌داند، و غزّالی را، و عطّار را.

مردی روحانی امّا آزاده و دل‌زنده با او گفت و گو کرده بود. واللّهُ اعلم. می‌گویند مهرداد، خطّ بحث را کشانده بود به تفسیر و تحلیل در باب مُسکرات، و مسأله‌ی سُکر در اسلام، و ریشه‌های آن، و رابطه‌ی تصوّف و عرفان با این مسأله، و اینکه در کجا اشاره‌ی حافظ به میِ راستین است و در کجا از میِ به عنوانِ نمادْ یاد کرده است، و حدیثْ پُشتِ حدیث، و روایتْ پُشتِ روایت؛ و آن روحانیِ زنده دل دیده بود که این جوانِ بیکاره، کاره‌یی‌ست در دیار ما، و به سوخ طبعی گفته بود: برادر جان! با این وسعتِ اطلاعات که تو در باب شریعت و فقه و حدیث داری، گمان می‌کنم باید بیایی جای من بنشینی.

و مهرداد را رها کرده بود و گفته بود: ای کاش این همه دانایی را در راهِ خیرِ مردم به کار بیندازی، که هم دنیا دارد هم آخرت.

امّا آن آواره‌ی روحی، تَن به آوارگیِ تَن داد.

و رفت.

و اینکه تماماً با فعل ماضی از او یاد می‌کنم به خاطر آن است که از دیدگاهِ منِ عاشقِ وطن، عاشقِ ذرّه ذرّه‌ی وطن، مجنونِ خاکسارِ وطن، آنکس که ترک وطن کند ، از مُرده هزار بار مُرده‌تر است ـ حتّی اگر مهرداد صمدی باشد.

□

نه. مطلقاً نه. نمی‌خواهم از او افسانه‌یی بسازم؛ امّا همیشه در این اندیشه بوده‌ام که او را، شخصیّتِ اصلیِ یك داستان بلند کنم.

زمانی مصمّم شخصیّت «آلنی» در داستانِ بلندِ «آتش بدون دود» را از روی او بسازم؛ امّا دلم نیامد که آلنی را ویران کنم. آنجا که گفته‌ام «آلنی به استقساء دانش دچار شد» دقیقاً آن لحظه‌ی خطرناکی بود که «آلنی اوجا» و «مهردادِ

صمدی» در راهِ یکی شدن بودند؛ امّا بعدها مهرداد را رها کردم ـ گرچه هنوز هم از نبوغِ خوف‌آورش می‌ترسم.

آلنی، هرگز ترکِ وطن نمی‌کرد. آلنی هرگز یارانش را تنها نمی‌گذاشت. آلنی، هر چند به لحظه‌های خطیرِ جامع‌گرایی هم رسید امّا عشق به سرزمینش را هرگز فرو نگذاشت.

من می‌دانم. در سرزمین‌های دور، هرگز مهردادِ صمدی را ادراک نخواهند کرد. لااقل، احساس نخواهند کرد.

وسیله‌ی ارتباط، زبان نیست، دستِ کم تنها زبان نیست. وسیله‌ی ارتباط، چیزی‌ست در روح، که هنوز نامی نیافته است.

او، در هیچ کجای دنیا، با هیچکس، حتّی با ایرانیانِ آواره نیز ارتباط برقرار نخواهد کرد.

□

مهرداد صمدی، همه چیز می‌توانست بشود؛ همه چیز و هر چیز که می‌خواست؛ از سیاستمدار بزرگ تا عارف بزرگ تا شاعر بزرگ. این اعتقاد من در باره‌ی اوست؛ امّا ثقلِ سرد کرد. دانشِ فشرده او را از پا انداخت. شاید خیلی بیش از توانِ مغزش گِرد آورده بود.

مهرداد صمدی، نابغه‌یی بود که هیچ چیز، به تقریب هیچ چیز خلق نکرد؛ و به همین دلیل، تنها تنی چند چون من می‌توانند نبوغ او را گواهی کنند؛ تازه مشروط بر آنکه آنچه در باب او می‌گوییم تَوَهّم و خیال نباشد.

نادر ابراهیمی

# مقدمه‌ی مترجم

بسیاری از خوانندگان شعرهای الیوت، از ابهامِ اشعارِ وی شکایت دارند؛ ولی معامله‌ی شعر خوان با شاعر، یك طرفه است. شاعر آزاد است تا برای هر کسی که می‌خواهد و به هر شیوه یی که می‌خواهد بسراید. انتخابِ شنونده با شاعر است و انتخاب شاعر با خواننده. اگر شاعری را برگزیدیم، باید شرایط او را بپذیریم و خدا را شکر بگوییم که کسی توانسته است آنچه را که می بایست گفته شود بگوید. یکی از دلائلِ ابهام شعر الیوت، پشت پازدن او به قواعد بدیعی ست. پیش از او شاعران، احساس خود را تجزیه می‌کردند و هر جزئی را جدا از دیگری ارائه می‌دادند و عظمت طبیعیِ بی‌شکلی را، به پای شکل‌های کوچك قربانی می‌کردند. شاعر، شعرش را برای عرضه در بازار بسته‌بندی می‌کرد و بی‌رنگی اسیر رنگ می‌شد؛ اما در هر لحظه هر آنچه ما حس می‌کنیم یك کلیّت روحی را تشکیل می‌دهد و مثل یك جِرم تجربه می‌شود، پراشیدن این جِرم، کشتن احساس است؛ شعر آن شاعران، چون مرده ی مسیحی به ما می‌رسید، بی‌جان ولی نیك آراسته.

الیوت نمی‌خواهد جریان سیل خیالش را با مشتی حَزه سد کند. شعر او زنده است. در ادبیات پارسی غزلیات شمس تبریزی نمونه‌ی اشعار زنده است؛ ولی با

اندوه باید گفت: همانطور که «کلاسیك»ها سعر انگلیسی را بی‌جان کردند، گسترش سبك هندی جان سعر پارسی را گرفته است، و برای ما که هنوز گرفتار برورده‌های مومیایی سده‌ی سبك هندی هستیم، دریافتن سعر الیوت سخت است. ابیات سعر الیوت را نمی‌توان از تمام سعر جدا کرد و از آن توقع معنی داشت. سعر الیوت زنده است و بیت به بیت معنی کردنش مُنله کردن آن است. همه‌ی سعر را باید در نظر گرفت و آنگاه احساس تماس خواهیم کرد، چون جنبشی در هوا، و چون بویی؛ و کلیتی را درخواهیم یافت، و جرمی تجربه خواهد سد، و نه گوستهای سرحه‌سرحه‌ی قصابی. آنچه را که الیوت کوشس دارد تا بگوید، به زبان دیگری نمی‌توان بیان کرد. واسطه‌ی بزرگ تماس و روابط میان نمودهای مختلف آن، یك تجربه است که موضوع سخن ساعر می‌باسد و این تماس با هیچ وسیله‌ی خشن‌تر و ظریف‌تر و ساده‌تر و متلکف‌تر از سعر او حاصل نخواهد سد. برای بازگو کردن آنچه که می‌داند، او فقط می‌نواند حرف بزند:«برای اینکه فکر نکنی توضیحی را پنهان می کنم، فقط می‌توانم حرف بزنم. حرف می‌زنم که بفهمانمت. دوست می‌داشتم که بتوانم توضیح بدهم[1].»

باعث دیگر ابهام این منظومه‌ی الیوت، موضوع منظومه است. سخن ار «لحظه‌ی جادویی اوج»[2] است؛ از آن لحظه‌یی که مولانا چنینش وصف کرد:

پیایید بیایید که گلزار دمیدست
بیایید بیایید که دلدار رسیدست
بیارید، به یکبار، همه جان و جهان را
به‌دلدار سپارید که خوش تیغ کشیدست
همه شهر بشورید، چو آوازه در افتاد
که دیوانه دگر بار ز زنجیر رهیدست
بکوبید دُهُل‌ها و دگر هیچ نگویید
چه جای دل و عقل ست که جان نیز رسیدست

حکایت از سفری‌ست که ساعر بیخود کرده و در آنجا دلس بی‌اوگساده

۱ـ الیوت

۲ـ عنوان سعری است از خانم فروغ فرخزاد.

است. حکایت از لحظه‌ی ازادی است:

المنّه لله که ز پیکار رهیدیم
زین وادیِ خَم در خَمِ خونخوار رهیدیم
زین جان پُر از وهم و براندیشه برستیم
زین وادی خم درخم خونخوار رهیدیم
چون شاهد مشهود بیاراست جهان را
از ساهد و از پرده و بلغار رهیدیم
ای سال چه سالی تو که از طالع خوبت
ز افسانه‌ی پار و غم پیرار رهیدیم

سخن از نقطه‌ی برخورد زمان با بی‌زمان است: سخن از لحظه یی ست که:

اشتر دیوانه‌ی سرمست من
سلسه‌ی عقل دریدن گرفت
شعله‌ی آن باده‌ی بی زینهار
بر سر و بردیده دویدن گرفت
باز درین جوی روان گشت آب
برلب جو سبزه دمیدن گرفت
باد صبا باز روان شد به باغ
بر گل و بر لاله وزیدن گرفت
خلق عصایند عصا را فکند
دیده‌ی هر کور که دیدن گرفت
بس کن زیرا که حجاب سخن
پرده به‌گرد تو تنیدن گرفت

سخن از آن تجلی‌ست که طور می‌شکافد؛ سخن از آن نوری‌ست که غزالی را از تاریکی نجات داد. «آری بیشتر معارف حقیقی بشر به مدد همین نور است و بس. کسانی که راه کشف را منحصر به دلیل و برهان عقلی دانسته‌اند کوتاه نظر و از رحمت واسعه‌ی الهی بیخبرند. از حضرت رسول معنی این آیت را پرسیدند:« فمن یردالله ان یهدیه یشرح صدره للاسلام» فرمود: «نور یقذفه‌الله فی‌القلب

فیسرح به الصدر». پرسیدند:«علامتش چیست؟» فرمود: «التجافی عن دارالغرور والاتابه الی دارالخلود.» همین نور است که پیغمبر فرمود:» ان اللّه خلق الحق فی ظلمة فرش علیهم من نوره». همین نور است که باید راهنما قرار داد و به واسطه‌ی آن حقایق را کشف کرد. همین نور است که گاه به دلها می تابد و بیدار و هشیار باید بود تا فرصت از دست نرود که پیغمبر فرمود: «اِن لربکم فی ایام دهر کم نَفَحات الافتعرضوالها».[1]

الیوت چنین لحظه یی را داشته است و اکنون می خواهد به مدد نزدیك شدن به آرس تجربه، خود تجربه را باز بپردازد. باز آمده است تا قفل زندان را بشکند:

باز آمدم باز آمدم تا قفل زندان بکشنم
وین چرخ مردم خوار را چنگال ودندان بشکنم
از شاه بی‌آغاز من بران شدم چون باز من
تا جغد طوطی‌خوار را در زیر دندان بشکنم[2]

شاعر در مرز خود آگاهی به اکتشاف مشغول است. او در جهانی که بیرون از این خاکدان است سیر می‌کند، و می‌خواهد دریای محیط را در سبو کند. در این جهان که جهان نیست، فراتر از ثغور خودآگاهی واژه‌ها ذوب می‌شود؛ ولی آرس‌ها بر جای می‌مانند. آنجاست که سخن پرده بردار نیست و پرده است.

آینه‌ام آینه‌ام، مرد مقالات نیم
دیده شود حال من ارچشم شود گوش شما[3]

قالبی که الیوت برای عرضه شعرش گزیده سخت مناسب است. قالبی‌ست که در عین بی بند و باری ظاهری، در عین آنکه قافیه و مفعله را به سیلاب سپرده، متکلف می‌باشد؛ ولی این تکلف باعث آزادی‌ست ـ همچون زندان مسعود سعد. نام منظومه، «چهار کوارتت» خود اشاره بدان است که قالب این منظومه معادل شعری شکلی «سنفونی» یا «سونات» و یا «کوراتت» در موسیقی کلاسیك غربی‌ست. منظومه از چهار شعر درست شده است. هر شعر پنج باره دارد که معادل‌های شعری «موومان» در موسیقی‌ست. پاره‌های اول هر یك از چهار شعر

۱ـ امام محمد غزالی، المنقذمن الضلال، ترجمه‌ی جلال همایی، ص ۳۲۲ غزالی نامه.
۲و ۳ از جلال‌الدین رومی

چون «موومان» اول «سونات» در موسیقی، شامل دو مطلب متضاد و منسوب است که یکی پس از دیگری ارائه می گردد تا تضاد آنها تأکید شود. هدف منظومه آستی دادن تضادهایی ست که در این باره ارائه می شود. باره‌ی دوم، بر خلاف باره‌ی اول، یك مطلب را دو جور مختلف بیان می کند. مثل یك نغمه‌ی موسیقی که یك بار سازی تجلی آن است و سپس، دیگر سازی آن را برمی گیرد. در بخش اول باره‌ی دوم موضوع به کمك تصویرها و تشبیه‌ها و تجربه‌ها معرفی می شود و در بخش دوم همان موضوع، مکالمه‌وار و با اصطلاحات معمول گسترده می شود. باره‌ی سوم هسته و مغز شعر است؛ گلدانی ست که آستی در آن می‌روید. آنچه در دو باره‌ی اول بیان شده است، سنجیده می شود و راه صلح نمایانده می گردد. باره‌ی چهارم تغزلی و کوتاه است. باره‌ی پنجم همه‌ی آنچه را که در شعر مورد بحث بوده است به هم می‌آورد و از تضاد و آشتی آنان و بقیه‌ی بیان شده‌ها عزمی می سازد. این باره نیز در دو بخش است؛ ولی برخلاف باره‌ی اول بخش اول گفتگووار است و در بخش دوم تصاویر باز می گردد.

شباهت این منظومه با موسیقی از شباهت قالب شعر با شکل سونات عمیق تر است. طرز ارائه‌ی تصویرها، و بازگشت مکرر آنها (که به‌هیچ‌وجه صورت تکرار ندارد) یادآور موسیقی‌ست. هر تصویری که تکرار می‌شود تغییری کرده است، تحولی در آن صورت گرفته است و معنای دیگری به خود گرفته است. مثلاً تصویر مسافران و تصویر واژه‌ها که در سه کوراتت منظومه می‌آید و هر بار دیگر گونه‌است. به همان ترتیب چند واژه در شعر تکرار می‌شود و هر بار که واژه‌یی ظاهر می‌آید آرش آن گسترشی یافته است؛ مثلا «انجام» و «آغاز». به واژه‌ی «انجام» برای نخستین بار، در «برنت نورتون» بر می‌خوریم.

«آنچه ممکن بود باشد با آنچه که بوده است هر دو به یك انجام اشاره می کند.»[1] در اینجا معنی «انجام» چیست؟ مطمئن نیستیم. و وقتی که این واره در آخر باره‌ی اول تکرار می‌شود باز هم معنای آن روشن نیست. فقط در باره‌ی پنجم است که این واژه‌ی «انجام»، آرشی در خود می‌گیرد:

«یا به عبارت دیگر، انجـــام، مقـــدم بر

۱ـ برنت نورتون، باره‌ی اول.

اغاز است و انجام و اغاز همیشه
در آنجا بوده است- پیش از آغاز و پس
از انجام.»

و در اینجا واژه‌ی انجام معانیِ «تکمیل»، «منظور» و حتی «سبب غایی» را در خود گرفته است.

اگر در «برنت نورتون» واژه‌ی آغاز فقط برای روشن کردن آرشِ انجام به کار رفته، در «ایست کوکر» واژه‌ی مورد توجه «آغاز» است و شعر با همین واژه شروع می‌شود. «در آغاز من انجام من است» و با همین واره پایان می‌یابد: «در انجام من آغاز من است». ایست کوکر شعری‌ست در باره‌ی آغاز. در «درای سلیوایرس» واره‌ی آغاز اصلاً به‌کار نرفته است و انجام فقط یك‌بار هویدا می‌شود: «و زمان انجام پذیر نیست». در اینجا منظور از «انجام» نهایت است - زمان بی‌بدایت و نهایت است. در پاره‌ی دوم این شعر لغت انجام بسیار به کار آمده است، اما فقط در پرسش‌ها و پاسخ‌های منفی. در «لیتل گیدینك» هر دو واره باز و باز تکرار می‌شود و برای هر دو مترادف‌ها ارائه می‌شود و معادلهای تصویری عرضه می‌گردد و بالاخره گفته‌ی «برنت نورتون» در باره‌ی آغاز و انجام تکرار می‌شود، ولی با اطمینان بیشتر:

«آنچه را که ما آغاز می‌خوانیم، اغلب انجام است و به انجام رسانیدن، آغاز کردن است. انجام کجاست که از آنجا آغاز می کنیم.»

و به همین ترتیب، واژه‌های دیگری چون «حرکت»، «سکون»، «گذشته»، «آینده» و «اکنون»، در تمام منظومه تکرار می‌شود و آرش‌های مختلف آنان کشف می‌گردد.

وقتی در برنت نورتون به این عبارت بر می‌خوریم: «اکنون زود، اینجا، اکنون، همیشه» در نظرمان بی‌معنی می‌آید: ولی وقتی پس از گسترش‌ها و کاوش‌ها و پژوهش‌ها، باز در اواخر «لیتل گیدینگ» همان عبارت تکرار می‌شود، یکی از شگرف‌ترین و حادترین تجربه‌های ما در خواندن چهار کوارتت حاصل می‌گردد. و بهمین گونه چند تصویر در سراسر شعر تکرار می‌شود؛ ولی در هر تکرار، سایانی آنها گسترشی یافته است. مثلاً به تصویر «موش» برای اولین بار در باره‌ای اول «ایست کوکر» بر می‌خوریم: «که بر آن خرموش همی‌دود» در آنجا

موش مظهر همه‌ی عوامل طبیعی‌ست که در انهدامِ بدید اورده‌های انسانی سریکند. دیگر بار در «لیتل گیدینگ» به این تصویر بر می‌خوریم: «غباری که تنفس شد خانه یی بود ـ دیوار و تخته و موش» در اینجا خود موش نیز تباه شده است و خاك شده است.

زنجیرهای دیگری نیز در کار است. هر یك از کوارتت‌ها با محلی بستگی دارد و با فصلی و با عنصری: «برنت نورتون» با هوا که حامل زمزمه‌هاست و واسطه‌ی تماس است و خود لمس نشدنی‌ست، و با ابتدای تابستان. «ایست کوکر» با خاك که از آنیم و آن خواهیم شد، و با اواخر تابستان. و «درای سیلیوایژس» با آب که حد خشکی‌ست و خود حد نابذیر است، و با خزان. و «لیتل گیدنیك» با آتش که خرابگر است و ریم‌آهنگ، و با زمستان. «برنت نورتون» باغی‌ست، «ایست کوکر» روستایی‌ست، «درای سلیوایزس» نام جند صخره است و «لیتل گیدینگ» دهکده یی‌ست که جایی در تاریخ دارد.

هیچ‌یك از کوارتت‌ها وصف سرلوحه‌هاشان نیست؛ ولی با آنها مربوط است. هر یك از کوارتت‌ها در جایی و در زمانی آغاز می‌شود و در جایی دیگر و زمانی دیگر انجام می‌یابد. و در این رفت و آمد، کوشش بر آن است که «غنچه‌ی گرفتار به پیرهن دریدن» وادار شود.

الیوت تصریح کرده است که رابطه‌ی اشعارش با عناصر، عمدی‌نبوده‌است و به تدریج و به خودی خود «برای آسان کردن تماس»[1] به وجود آمده است.

سخنی چند درباره‌ی ترجمه باید گفت ـ اگر چه جسارت ترجمه‌ی این اثر برای هر مترجمی خسارت‌بار است ـ کوشش من بر این بوده است که در ترجمه‌ی این منظومه لطمه یی به آن وارد نیاید. معنای شعر الیوت سطوح مختلف دارد و هر کس به‌قدر قوت خویش در آن غوص خواهد کرد. کوشش کرده‌ام که تا آنجا که می‌توانم همه‌ی این سطوح را در ترجمه حفظ کنم. حتی روا داشته‌ام که چند واژه یی در ترجمه اضافه کنم تا معنایی از بین نرود. این گستاخی من دو دلیل داشته است: یکی کلی‌ست و شامل حال همه‌ی مترجمان می‌شود و می‌توان آن را

۱ـ نقل از نامه یی‌ست که الیوت برای محصلی امریکایی نوشته است.

زمینه‌ی زبان خواند؛ و دیگری جزئی‌ست و می‌توان آن را زمینه‌ی ادبیات دانست و آن، کابوس مترجم الیوت است.

در هر کلمه از هر زبانی، شهرها زندگی می‌کند و مردمان جریان دارند. معتقدات مذهبی، خصوصیات نژادی و شرایط اقلیمی و تاریخ، هر کلمه‌یی را رنگی به‌خصوص می‌دهد: مثلا در شعر فارسی کلمه‌ی «ابر بهار» مظهر سخاوت است، ولی اگر کسی این اضافه را عیناً به انگلیسی ترجمه کند، قاتل شعر است. یك انگلیسی در خواندن ابر بهار بیشتر از آنکه سخاوت رابه یاد بیاورد مردم آزاری را در نظر خواهد آورد. ما یاد زمین تشنه و بوی خاك و جوی خشك و جنبش گیاه می‌کنیم و انگلیسی، یاد سیل و مه و چتر و دوای دماغ خواهد کرد. در همین منظومه‌ی الیوت کلمه‌ی «سرخدار» سه چهار بار تکرار شده است. این تصویر در مخلیه‌ی خواننده‌ی پارسی زبان جز کنجکاوی چیزی بر نخواهد انگیخت؛ ولی یك انگلیسی که تقریباً در هر حیاط کلیسایی، سرخداری دیده است که بر سر قبور سایه افکنده و ریشه در جسم مرده‌ها زده، به محض خواندن «لحظه‌ی سرخدار» به یاد مرگ می‌افتد. من اگر جرأتم بیش از این بود که هست، همه جابه‌جای «سرخدار»، «چنار کهن» می‌گذاشتم و امیداوار می‌نشستم که خواننده از این تصویر به یاد چنارهای کهن امامزاده‌ها بیفتد و در لذت خواننده‌ی انگلیسی شریك شود. و به همین ترتیب، ترجمه‌ی واژه‌هایی که شایانی مذهبی دارد نامیسر است. منظور از «کبوتر» که در پاره‌ی چهارم «لیتل گیدنیگ» آمده است، روح‌القدس است که به موجب انجیل چون کبوتری نازل شد. و یا واژه‌ی «گل» که در پاره‌ی سوم «لیتل گیدنیگ» آمده است، شایانی تاریخی دارد: گل نشانه‌ی خانواده‌ی پادشاهی انگلستان است و دو شعبه از آن خاندان: شعبه‌ی یورك که نشانشان گل سپید بود، و شعبه‌ی لنکستر که نشانشان گل سرخ بوده مدتها بر سر هیچ و پوچ جنگیدند، و پدر پسر را کشت و پسر پدر را. پس «احضار کردن شبح گل»[1] باز زنده کردن همه‌ی این جنگها و خونریزی‌هاست.

اشکال دوم ترجمه، زمینه‌ی ادبیات است. این اشکال جزئی‌تر از اشکال اول است، ولی باز هم تا حدی کلیت دارد. سعدی می‌گوید: «سرو بالایی به صحرا

۱ـ لیتل گیدنیگ، پاره‌ی سوم.

می‌رود» و یك دنیا لطف و ملاحت و ناز را به صحرا می‌فرستد. اگر مترجمی این عبارت را کلمه به کلمه به انگلیسی ترجمه کند، خواننده‌ی انگلیسی اگر خیلی هم به مغزش فشار بیاورد، آدم قد بلندی را در نظر خواهد آورد. سعدی باید می‌گفت: نگارم که اندام او میان همگنانش به تناسب بالای سرو میان سایر درختان است، به صحرا می‌رود ـ ولی زمینه‌ی ادبیات فارسی به سعدی اجازه می‌دهد که به جای این هفده واره‌ی لوس، دو واره‌ی سخت مؤثر بنویسد. به طور کلی برای شاعر، زمینه‌ی ادبیات، آثارِ همه‌ی شاعرانی‌ست که پیش از او سروده‌اند واساطیری‌ست که برای مختصر کردن کلام از آن گرفته‌اند: در ادبیات انگلیسی، اساطیر یونان و روم و داستانهای تورات و انجیل، زمینه‌های اصلی ادبیات است.

زمینه‌ی جزئی‌تر آثار یك شاعر بستگی به تربیت و تحصیل و خوانده‌های او دارد و این زمینه در شعر هر شاعری دگرگونه است و این است کابوس مترجم الیوت! شاعری را نمی‌شناسم که به اندازه‌ی الیوت بر میراث ادبی خویش تکیه کند و مرده ریگی که به الیوت رسیده است، علاوه بر ادبیات انگلیسی و امریکایی، شامل ادبیات اروپای غربی و به ویژه ادبیات ایتالیا و آثار دانته نیز می‌شود. در شعر الیوت نقل قول‌های زیاد دیده می‌شود و کنایات بسیار به آثار دیگران و به اشخاص تاریخی: مفسران وی سخت کوشیده‌اند که آن اشارات و کنایات را بجویند و شرح بدهند. اگر منظور الیوت از باز گفتن گفته‌های دیگران فقط خودِ باز گفته‌ها باشد، اشکالی در فهم شعر پدید نخواهد آمد، و من از توضیح دادن اینگونه باز گفته‌ها پرهیز کرده‌ام؛ ولی از روشن کردن کنایات و اشارات شعر او گریزی نیست. توقع الیوت از خواننده‌اش بسیار است. این توقع در شعرهای جوانی او بیشتر می‌بود و فهم کامل یکی از اشعار وی موسوم به «سرزمین ویران» بدون در حفظ داشتن چند کتاب و چند اسطوره هرگز میسر نخواهد شد.

الیوت «چهار کوارتت» را برای آن «خوانندگان بسیار متفاوت» نوشته است که همیشه آرزوی داشتنشان را در سر پرورانیده و از این لحاظ «چهار کوارتت» یکی از کم‌توقع‌ترین اشعار اوست، و با وجود این، کنایات مبهم بسیارست: در «برنت تورتون» پاره‌ی پنجم می‌خوانیم: «مثل نظمی که در تصویر ده پله حکمفرماست». منظور، ده پله‌یی‌ست که «قدیس یوحنای صلیب» برای یکی شدن با خدا قرار داده است و هر یك از آن پله‌ها نمودار صفتی‌ست که سالك باید

در خود پرورش دهد تا به خدا برسد، ولی مقصود الیوت خود ده پله‌ی یوحنا نیست. آن ده پله نمودار هر چه باشد در فهم شعر تفاوتی نخواهد کرد. می‌توانیم به جای آن، هفت وادی منطق الطیر را بگذاریم. «تصویر ده پله» راهی‌ست برای رسیدن به سکون، نظمی‌ست برای صعود و تفصیل آن نظم حرکت است.[1] اگر در پله‌یی ساکن بمانیم، هرگز به سکون نخواهیم رسید.

در «لیتل گیدنیگ» پاره‌ی سوم، سخن از «شاهی در شب»، «و سه نفر دیگر» و «چند مرد دیگر که از یاد رفته، مردند» است و منظور از این کنایات، برانگیزاندن خاطره‌ی شارل اول و مطران لود و امیر ستفورد است که با شاه پرستان دیگر به فرمان کرامول سر بر باد دادند.

اغلب کنایات شعر، در تفسیر روشن شده است و من برای توضیح این اشارات از ترجمه‌ی فرانسه‌ی چهار کوارتت مدد گرفته‌ام که «جان هی وارد» بر آن ترجمه حاشیه نوشته است.

میراث ادبی الیوت علاوه بر آنکه شامل آثار تمام شاعران قبل از اوست، شامل اشعار قبلی خود او نیز می‌شود. در همین منظومه بسیاری از ابیات اشعار قبلی او تکرار می‌شود، به ویژه ابیاتی از تعزیه‌ی صخره و نمایشنامه‌ی «باز گرد آمدن خانواده» و منظومه‌های «چهارشنبه عید خاکستر» و «سرزمین ویران» و «مارینا» و این باز آمدن‌ها به هیچ‌وجه حالت تکرار مکررات ندارد. همانطور که درك عظمت شکسپیر با خواندن یك نمایشنامه از او میسر نیست، برای خوب شناختن الیوت باید تمام آثارش را خواند. الیوت مردی‌ست که مدتهاست داستانی را می‌گوید و باز می‌گوید و باز می‌گوید و هرچه پیرتر می‌شود، در می‌یابد که آن داستان را پایانی نیست.

اینها عذرهای من بود که چرا تا آنجا که جرأت داشتم ترجمه را انگولك کردم و برای جبران آنچه که جرأت قاصرم اجازه تغییرش را به من نداد، تفسیری دراز نوشتم.

کتاب‌های بسیاری در نقد و تفسیر «چهار کوارتت» نوشته شده است. برای ترجمه‌ی این اثر اغلب آن کتب مورد مراجعه‌ی من بوده و برای نوشتن تفسیر این

۱ـ برنت نورتون

سعر اغلب تفاسیر را باز خوانده ام. به طور کلی مفسران «چهار کوارتت» در چند گروه به صف می شوند. برخی این منظومه را سعری تمثیلی پنداشته اند و برای هر تصویری، معادلی انگاشته اند و آنگاه شعر را معنی کرده اند. آنان «بروتمند مفلس» پاره ی سوم«درای سلیوایرس» را آدم ابوالبشر و «پرستار محتضر» را کلیسای راستین و «جراح مجروح» را عیسی مسیح پنداشته اند؛ ولی چهار کوارتت سعر تمثیلی نیست. درست است که تصاویر مکرر می روند و می آیند، ولی هر بار معنی و منظور از اظهار آنها تغییر می کند. واضح است که دریای «ایست کوکر» و دریای «درای سلیوایرس» یکی نیست و اگر در «آیا انگشتان سرخدار به سوی ما خواهد خمید»[1] منظور از سرخدار مرگ باشد در «نه خیلی دور از سرخدار»[2] آرش سرخدار دیگرگونه سده است.

دسته یی دیگر این سعر را مذهبی تفسیر کرده اند. از این دسته، کتاب خانم «هلن گاردنر» موسوم به «هُنرِت.س.الیوت» بسیار مورد استفاده ی من بوده است، گرچه مبنای تفسیرهای مذهبی الیوت را نادرست می‌دانم. در این سعر اسارات بسیار به زندگی مسیح شده است ولی همانطور که بحث الیوت را در باره ی واژه (در آغاز باره های پنجم کوارتت‌ها) نباید تحت الفظی معنی کرد و باید در نظر گرفت که نسبت کلمه به سعر ونُت به نغمه می تواند مظهر نسبت جزء به کل باشد، مسیح این سعر نیز مظهری است، مظهر نقطه ی برخورد زمان با بی زمان همانطور که کریشنا مظهر است و اگر در این ترجمه به جای مسیح «حسین منصور» می گذاشتم خدشه یی به معنی وارد نمی آمد.

دسته یی دیگر شعر را فلسفی تفسیر کرده اند. از این دسته، کتاب «هیوکنر» موسوم به «شاعر ناهویدا» بسیار مورد استفاده ی من بوده است؛ گرچه باز هم با مبنای کارِ آنچنان مفسران مخالفم. شعر الیوت شعر فلسفی نیست؛ چیزی را ثابت نمی کند و چیزی را نفی نمی کند. تجربه یی را شرح می‌دهد که شخصی ست و ویژه ی اوست.

«هیوکنر» این چهار کوارتت را کم و بیش بیان شعری فلسفه ی «فرانسیس

۱ـ برنت نورتون، پاره ی چهارم.

۲ـ درای سلیوایرس، پاره ی پنجم.

هربرت برادلی» دانسته است. درست است که الیوت زمانی سخت تحت تاثیر ان فلیسوف عجیب بوده، ولی شاعر «چهار کوارتت» مدتهاست که شاعر «بروفراك» را فراموش کرده است و اگر هم برواکی از فلسفه‌ی برادلی در این شعر به گوش برسد، حس کردن آن فلسفه است نه بیان آن. اگر این شعر تمثیلی یا فلسفی یا مذهبی یا غیر از آن می‌بود، می‌توانستیم آن را از قالبش جدا کنیم. شعر الیوت شعر مطلق است و قالب این شعر، تن شعر است نه لباس شعر.

هدف من در تفسیر، گریختن از تحدید بوده است؛ و هر جا که تفسیر یکی از مفسران را محدود کننده نیافتم آن را در تفسیر خود نقل کرده‌ام (به ویژه از «گاردنر» و «کنر») و اگر آن وام‌ها را در گیومه نگذاشتم برای این بود که نمی‌خواستم ظاهر جهل تکه‌گی به چیزی بدهم که باطناً یکدست و یك تخت است و دریافت من است از این شعر.

اقرار دارم که بعد از آنکه تفسیر نوشته‌ی خودم را باز خواندم، دریافتم که من نیز شعر را محدود کرده‌ام و صوفی‌وش تفسیرش کرده‌ام. ولی تسلط انسان بر واره‌ها محدود است و واژه‌ها پس از به کاغذ آمدن، زندگی دیگری را آغاز می‌کنند ـ که «موج را از آبگیر جدا نتوان کرد.»

# تفسیر

## برنت‌نورتون

در تابستان ۱۹۳۴، الیوت از کوشك «برنت نورتون» دیدن کرد، و آن قصری‌ست نامسکون. دویست سال پیش به جای بنای کنونی کوشکی دیگر بر پای بود که از بُن بسوخت و مردمان قصری را که بر خاکستر بناشد «برنت نورتون» ـنورتونِ سوختهـ نامیدند. این شعر به سال ۱۹۳۵ در خزان سروده شده است، در چهل و هفتمین خزان شاعر.

## پاره‌ی اول

این پاره در دو بخش است: بخش اول گویای اندیشه‌هایی‌ست در باره‌ی خودآگاهی و بخش دوم نمایش آن خود آگاهی‌ست به مدد تصاویر.

اولین تصویر شعر، صدای پاهایی‌ست که در حافظه می‌پیچد و در حافظه «آن چه ممکن بود باشد» با «آن چه که شده است» همیشه حاضر است. این صداها چون آن زمزمه‌هایی که ساکن قصور قدیمی‌ست (و قهرمان داستان را به آغوش بانوی دلخواه یا به چنگال جادوگر می‌رساند) ما را به باغ می‌برد. شاعر نمی‌گوید که این صداها چیست، ولی هر چه باشد «غبار جامی گلبرگین» را آشفته می‌کند ـ چیزی را که مرده است و در «حال» دفن شده تحریك می‌کند ـ و ما به گلستان می‌رسیم که آسایشگاه پرواك‌های گوناگون است. وباسترك از ما می‌خواهد که به دنبال پرواك‌ها به دنیای نخستین‌مان برویم. شاید این دنیا، دنیای کودکی ما باشد و «آنها که آنجا بودند» پدران ما باشند. «روحی که روح ما ادامه‌ی آن روح است» و یا باغ عدن باشد، و آنها اولیاء اول باشند قبل از نافرمانی نخست.

در گلستانیم و برای لحظه‌یی «آن چه ممکن بود باشد» با «آن چه که شده است» هر دو هستند. برای لحظه‌یی در درّاکه‌ی محدود ما، دنیای اولمان و آن روح که روح ما ادامه‌ی آن است، آنجه هرگز نبوده است با آنچه که بوده، همه با هم دریافت می‌شود؛ ولی این لونی از واقعیت است که انسان نمی‌تواند زیادی آن را تحمل کند و با گذشتن ابر، آن لحظه می‌گذرد. بانگ پرنده که در آغاز دعوت بود، آریری می‌شود: «بروید! بروید! بروید!» تالاب، بی‌آب است و آبوها سوخته. این گلستانِ گل سوخته همانند باغ عدن است وقتی خسم خدا آن آسایشگاه را به زمینِ زحمت مبدل کرد.

## پاره‌ی دوّم

این پاره نیز در دو بخش است: در بخش اول به مدد تصویرهای بسیار بیان می‌شود که جریان دایره‌واری همه‌ی حرکات را در خود گرفته است.«سیر و

یاقوت» نماینده‌ی یك دنیا تضاد است: بد بود و بی‌بو، ناچیز و ارجمند، نرم و سخت، نبات و جماد، کدر و درخشان، و باید «محور چرخ» محور سپهر باشد که یك سر آن در گِل، در زمین ما گیر است و سیر، یاقوت محور را از کار باز می‌دارد: «زندگی مثل گنبدی‌ست که از شیشه‌های رنگارنگ ساخته شده باشد و این گنبد درخشندگی سپید ابدیت را برای مدتی لکه‌دار می‌کند تا آنکه مرگ آن را خرده خرده نماید»[1] و سپس همبستگی اجزاء حیات بیان می‌شود: (آنچه در کارگاه تقدیر بافته شده است با آنچه در شوراهای شاهزادگان بافته شده است به هم چنین در عروق ما و در مغز ما بافته شده است)[2] که جریان خون در بدن ما با جابجا شدن ستارگان در کهکشان و با جریان سیره‌ی نابستانی در درخت منسوب است. همه چیز در جریان است و بر همه‌ی جریان‌ها، نظمی حکمفرماست. سرچشمه‌ی این نظم کدامست؟

نقطه‌یی‌ست ساکن در این دنیای گردان.

این نقطه‌ی ساکن موضوع بحث بخش دوم است. بحث در باره‌ی نسبت بین سکون و حرکت و گذسته و آینده است. تصویر «محور» جای خود را به معادل مجرد نری می‌دهد: تصویر چرخ، که هر چه لبه‌ی آن شتاب کند مرکز آن ساکن است. می‌توانیم این مرکز را نقطه‌یی بدانیم که در آن، حرکات یکدیگر را خنثی می‌کنند ولی ارسطو آن را نقطه‌ی نیروبخش می‌خواند.

«اگر به خاطر آن نقطه نبود، آن نقطه‌ی ساکن، رقصی وجود نمی‌داشت: حال آنکه جز آن رقص چیزی وجود ندارد.»[3]

نقطه‌ی ساکن، آرش‌بخش است؛ دریافتی از این نقطه‌ی ساکن بود که گلستان رانوربارن کرد.

«دنیای نویی و دنیای کهنه هردو تصریح گردیده
عزم وحشت جزئی‌اش در تکمیل نشنه‌ی جزئی‌اش درك شده.»

این شرح خودآگاهی‌ست ولی نه خودآگاهی مقبول فلاسفه. بلکه آنچه برادلی آن را «تجربه‌ی فوری» نامیده است. «در هر لحظه‌یی هر آنچه که ما تحمل

۱ـ الیوت

۲ـ الیوت. «قتل در کلیسا» ۳ـ الیوت

می کنیم (عمل می کنیم و هستیم) یك کلیت روحی تشکیل می‌دهد و همچون جرم همزیستی تجربه می‌شود و نه چون اجزائی مجزا، که حتی به وسیله‌ی مناسبات همزیستی به هم متصل شده باشد.» این خودآگاهی شامل همه‌ی مناسبات و همه‌ی تشخیص‌هاست، ولی این همان واقعیتی‌ست که انسان نمی‌تواند زیادی آن را تحمل کند؛ و هم‌زنجیرِ گذشته و آینده، نگهبان انسانیت است در مقابل آن؛ اما لحظات خودآگاهی زودگذرند و دیر به دیر می‌آیند و «خودآگاهی، در زمان بودن نیست» ولی تنها سلاح ما علیه زمان، یاد آن لحظات است، و خاطره، که در زمان است، ضابط آن یاد است.

«فقط به مدد زمان، فتح زمان میسر است.»

## پاره‌ی سوم

در این پاره زمینه‌ی شعر به کلی عوض می‌شود. گلستان را ترك گفته‌ییم و اکنون در دنیای همیشه شبگیر متروی لندن مسافریم.

(تصویر مسافران در چهار کوارتت تصویری اصلی‌ست و در سه شعر اولی در ابتدای پاره‌ی سوم ظاهر می‌شود.) در این دنیای زیرزمینی حرکت سریع قطار که صفحات تاریك و روشن را با شتاب از برابر چشمان می‌گذراند نمودار آتش مکانیکی، روشنایی و تاریکی‌ست. در دنیای این آتش ظاهری گردش هست اما دوام نیست، تاریکی هست ولی تصفیه نمی‌کند، روشنایی هست اما سکون نمی‌بخشد. مسافران با صورتهای لگدکوبِ زمان شده‌شان از ایستگاهی به ایستگاهی می‌روند و در «اکنون» معنایی نمی‌یابند. حال، برای آنان ایستی‌ست بین کجا، که از آنجا می‌آیند و کجا، که به آنجا می‌روند، بین گذشته و آینده.

«مردان و تکه‌های کاغذ را باد سردی که قبل و بعدِ زمان می‌وزد، چرخان می‌دارد.»

در هر ایستگاه، قطار، ارواح ناسالم را به درون هوای پژمرده تخلیه می‌کند. گرچه سوسوی قطار، آشتیِ ظاهری بین روشنایی و تاریکی‌ست، برای دریافتن آشتی واقعی باید فروتر رفت. آن آشتی را در اینجا، در تاریکی، در این دنیای

جیرجیرو نمی‌توان دریافت. دنیای جیرجیرو یادآور «هادس» هومر است که در اُدیسه ارواح ساکن آن را چنین وصف کرده: «آنها چون گله‌یی جغد بودند که در زوایای غار بزرگی منزل کرده باشند. دسته دسته از سقف آویزان بودند. یکی به دیگری آویخته، و ستونها درست کرده بودند. تا یکی از آنها از ستون جدا می‌افتاد همگی به این طرف و آن طرف می‌پریدند و در آشفتگی جیرجیر می‌کردند». «فروتر بیایید». در دنیای تنهایی ابدی می‌توان آشتی را دریافت ولی نه به کمك توجه نکردن به ذلت و تنهایی بلکه با پذیرفتن کویر. باید از حرکت دنیا بین گذشته و حال و آینده کناره گیریم. این سفر را که از هیچ جا به هیچ جاست، ترك گوییم و وضع واقعی خود را درك کنیم. این هبوط عمدی به دنیای تاریکیِ ابدی یك راه برای دریافتن آن آشتی‌ست. راه دیگر که در پاره‌ی اول شاعر از آن گفتگو کرده راهی نیست: «جستنِ بدونِ جهش» است. در پاره‌ی اول صحبت از تجربه‌یی بود که به دنبالش نبودیم. در این پاره صحبت از باز جستن آن تجربه است و هر دو راه یکی‌ست. هر دو لحظه: «لحظه‌ی تجربه‌ی تنهایی» و «لحظه‌ی تجربه‌ی پدرامی» ما را از قید بندگی گذشته و آینده نجات می‌دهد. هر دو لحظات آزادی‌ست.

الیوت گفته است که تصاویر این پاره را از ایستگاه متروی خیابان «گلوستر» در لندن گرفته است و آن ایستگاه سخت دود زده و تاریك است و الیوت برای رفتن به اداره‌ی ناشرش مدتها مجبور بود در این ایستگاه، قطار عوض کند و برای تعویض می‌بایستی فروتر نمود به دنیای تاریکتر، یا از راه پله‌ها که یك راه است و یا با آسانسور که همان راه است ولی نه در حرکت بلکه در «غیبت از حرکت».

## پاره‌ی چهارم

با این پاره به گلستان باز می‌گردیم. سخن از طلوع است: طلوعی آبستن، و ما منتظر تماسیم، چه تماسِ مرگ (انگشتان سرخدار) و چه تماس زندگی (آفتابگردان)، چه تماسی که ملایم و مهربان است و چه تماسی که سخت سرد است. گرچه ابر سیاه خورشید را ربوده است برق بال ماهی خوارك نشان می‌دهد که روشنایی، در کجا منزل دارد.

## پاره‌ی پنجم

این پاره با پژوهشی در طبیعت کلام آغاز می‌گردد. بجز «درای سلیوایرس» پاره‌ی آخر سه شعر دیگر با بحثی در باره‌ی کلمات شروع می‌شود. واژه فقط وقتی معنی دارد که با واژه‌های دیگر منسوب باشد. مثل نت موسیقی که به خودی خود آرشی ندارد، و مفهوم را، در همزیستی این نت با سایر نت‌های نغمه باید جست. «نظم» واژه را معجزآسا دوام می‌دهد: مثلا شعر به واژه زندگی دیگری، ماوراء زندگی واژه در گفتار می‌بخشد. قید «نظم» قیدی‌ست که شرایط آزادی را بیان می‌کند. در این قسمت نیز چون پاره‌ی اول، حرکت و زمان به عنوان لوازم «نظم» معرفی شده است.

سپس شاعر مرثیه‌یی در مرگ واژه‌ها می‌سراید که شاید شرح اشکالات آن «گنگ خواب دیده» باشد برای باز گفتن رؤیایش و ناگهان برای لحظه‌یی دو دنیا به هم می‌خورد. شاعر از واژه‌ها سخن می‌گفت، و اکنون به یادمان می‌آورد که یوحنای حواری «کلمه» را که فلاسفه‌ی یونان ریشه‌ی همه چیز می‌دانستند، در انجیل خود پذیرفت: «نخست کلمه بود و کلمه با خدا بود و کلمه خود خدا بود... در او زندگی بود و آن زندگی روشنایی انسان بود و آن روشنایی در تاریکی می‌درخشید و تاریکی در نمی‌یافتش... او در جهان بود و جهان به وساطت او پدید گشت و جهانس نمی‌شناخت» و مسیحیان باور دارند که آن کلمه مجسم شد و در میان ما قرار گرفت و در زمان شد و به صحرا شد و وسوسه شد که روحش را از اکنون جدا کند و رنج کشید و مسیح شد.

در بخش دومِ این پاره، شاعر آنچه را که در بخش اول مکالمه‌وار توصیف کرده بود، به تجربه بیان می‌کند. در انتهای بخش، خورشید باز ابر دریدن پیشه می‌کند و صدای خنده‌ی کودکان بلند می‌شود. گذشت زمان، دروغین به نظر می‌آید و برای لحظه‌یی «اینجا» و «اکنون» شایانیِ همیشه را به خود می‌گیرد و قبل و بعد دیگر آزار نمی‌دهد. آنها فقط جنبه‌های زمان هرزغمناکی هستند که لحظات بی‌زمان، ارزش از آنان سترده‌اند. باز لحظه‌ی خلاصی برقرار است؛ خلاصی از تسلل بی‌معنی زندگی.

«برنت نورتون» شعری‌ست در باره‌ی دنیای خصوصی هر یك از ما و در این

دنیا «آنچه ممکن بود بشود» با «آنچه که شد» در ضمیر ما هم وجود دارد. در این شعر زندگی‌یی که اشخاصی ناشناس در قرن هفدهم، و قبل از آن، در این کاخ «برنت نورتون» می‌کرده‌اند، غیر واقعی‌تر از زندگی‌یی‌ست که ما ممکن بود با خانواده‌ی خود در آنجا داشته باشیم.

# ایست کوکر

ایست کوکر نام دهکده‌یی‌ست در انگلستان. اجداد الیوت در این دهکده می‌زیسته‌اند و از همین دهکده نیز یکی از آنان به دنیای نو مهاجرت کرد و شاخه‌ی آمریکاییِ خاندانِ الیوت را پایه گذارد.

«در آغاز من انجام من است».

این شعر به سال ۱۹۴۰ در ماه مارس سروده شده است.

## پاره‌ی اول

این پاره در چهار بخش است: بخش اول شامل اندیشه‌هایی‌ست در باره‌ی گردونی سپهر، و «نظم» زندگی انسانی که خامی‌ست و پختگی‌ست و سوختن. این «نظم» بر کلیه‌ی مظاهر حیات حکمرواست.

در بخش دوم ناگهان، بعد از آن همه گردونی دیوانه‌وار، بعد از آن همه حرکت، تصویری از سکون ارائه می‌شود. مثل سیلی که غران از کوه بیاید و دشت تشنه فرو بردش. تصویر روستایی‌ست که در بعدازظهر تابستانی خواب خیزی خفته است. برای لحظه‌یی ما در قصر شاهدخت افسانه‌ی «زیبای خفته» هستیم: خار جادو انگشت شاهدخت را خلیده و همه‌ی کاخ را خواب گرفته است وباید منتظر بوسه عشق حقیقی بود. «منتظر جغدی باش که به زودی خواهد آمد.»

در بخش سوم مفهوم بخش اول گسترش می‌یابد. «گذرگاه زرف» که در جهت خود مصراست ما را به روستا می‌برد؛ ولی این روستا گلستان «برنت نورتون» نیست. ساکنان روستا اشباح خرم طبعان روستایی‌اند که مرده‌اند ولی در مرگ نیز «ضرب آهنگ» را حفظ می‌کنند.

اشباحی که گرد آتش می‌چرخند با کلماتی توصیف شده‌اند که از کتاب «حکمران» اثر تامس الیوت یکی از اجداد شاعر که اهل ایست کوکر بوده، گرفته شده است.

در این بخش، سخن از نظم ملال‌آور زندگی‌ست، از پاهایی که بلند می‌شود و می‌افتد. سخن از فضله و مرگ است. لغت فضله در اینجا یادآور جمله‌یی از رساله‌ی پولس به فیلیپیان می‌باشد: «اما آنچه مرا سودی بود به خاطر مسیح زیان دانستم. بلکه همه چیز را نیز به سبب فضلیتِ معرفتِ خداوندِ خود عیسی مسیح زیان می‌دانم که به‌خاطر او همه چیز را زیان کردم و فضله شمردم تا مسیح را دریابم.»

پس از این بخشِ کسالت‌آورِ ملال‌خیز که حرکت سرگیجه‌آور زمان را مدح می‌کرد، ناگهان باز تصویری از سکون ارائه می‌شود: سکونِ مطلقِ شبگیرِ روزی گرم که در دریا طلوع می‌کند.

«من اینجایم یا آنجا، یا جای دیگری، در آغازم.»

## پاره‌ی دوم

بخش اول این پاره علیه ملال نظم پاره‌ی اول رایت برداشته است. نظم و آرامش را از میان برداشته‌اند. فصول به هم ریخته است. تندر بهاری در خزان می‌غرد و گلهای قلب‌الاسد و گلهای زمستانی و سکوفه‌های بهار با هم شکفته‌اند. رابطه‌ی نزدیکی که بین رقص در سرخرگ، و گردبس اختران موجود بود، جای خود رابه سپهری از هم پراشیده داده است و جنگ بین البروج در کارست. در این سپهر در هم ریخته، تنها چیزی که خرده‌ها را به هم مربوط می‌سازد آن است که همگی به سوی نیستی شتاب می‌کنند؛ به سوی آتشی که خواهدشان سوخت و خاکسترهاشان یخ خواهد بود.

این راهی بود برای گفتن آنچه می‌بایست گفته شود و شاعر آن را نمی‌سندد و به بیان همین آشفتگی در زندگی فردی می‌پردازد. آنجا نیز نظمی نیست و پیشرفتی نیست. نمی‌توان سکنات مردان را در پاییز عمرشان «وقار پاییزی» خواند. تجربه، خِرَد نمی‌آورد و پیری آرمی ندارد ـ زمانی که انسان بداند هرگز نمی‌رسد. خامی و پختگی و سوختن را ترتیبی نیست. هر لحظه‌یی تمام نظم را بر هم می‌زند و دیگر گونه «نظمی» را برقرار می‌سازد. ما همیشه در جنگل تاریکیم ،صراط مستقیم را گم کرده؛ و همیشه در گردابیم و پایانی نیست، در این جنگل، بر لبه‌ی این ورطه می‌خواهیم گذشته را بچسبیم و گذشته از میان انگشتان ما می‌لغزد. همچون کودکانی هستیم که می‌خواهند الگوی گل بنفشه را به روی زرورق بِبُرند. رقاصان مرده به زیر خاك می‌روند و کومه‌ها را تپه می‌بلعد.

## پاره‌ی سوم

«ای تاریکی، تاریکی، تاریکی» این فریاد شمشون است وقتی که میل بر چشمش کشیدند، و الیوت این عبارت را از نمایشنامه‌ی «شمشون مبارز» ابر

میلتون نقل کرده است، و در آن نمایشنامه شمشون کور می گوید: «... ای تاریکی، تاریکی، تاریکی... در میان لهیب طهر، تاریکی غلیظ خسوف کلی، بی هیچ امید روز، ای نخستین شعاع وای فرمان بزرگ، که «روشنایی بشود و روشنایی شد» چرا این موهبتِ اولین از من دزدیده شده است که خورشید برایم تاریك است و خاموش، همچون ماه، وقتی که بین طلوع ماه نو و غروب ماه کهنه در غار خود استراحت می کند؟» تاریکی همه چیز را فرا گرفته است و همه‌ی ما نیز با آنان در تسبیح خاموش شرکت داریم؛ با همه‌ی ناخدایان، بانکداران و غیره... که «هیچکس»های مشهورند. شاعر تاریکی را می ستاید که ارواح پژمرده را به درون هوای ناسالم تجشاء می کند. ولی ستایش تاریکی تنها به خاطر خرابکاری آن نیست: تاریکی، چشم را بر عالم مادی می بندد و بر عالم علوی باز می کند. ادیپوس آندره رید وقتی کور شد فریاد کشید:

«ای تاریکیِ روشنایی من.»

«به روحم گفتم ساکن باش و بگذار تاریکی فرایت گیرد

چه آن، تاریکیِ خدا خواهد بود.»

در اینجا نیز جون در پاره ی سوم «برنت نورتون» تاریکی روح را فرا می گیرد و ما به دنبال تاریکی نبوده بیم. تماشاگران تآتر که در تاریکی منتظرند و می رانند که همه‌ی آنچه که زمینه‌ی بازی می‌دانستند عوض خواهد شد و مسافران قطار و مریض بیهوش، هیچیك تلاشی نکرده اند. تنها فعالیت لازم شکیبایی ست. این «راه منفی» ست برای رسیدن به خدا. الیوت در آنچه تا به حال برای وصول به تقاطع بی‌زمان با زمان نوشته، هر دو راه را شرح داده است و «راه فروسو و راه بر سو یکی‌است». عارف ناشناس انگلیسی که در قرن چهاردهم میلادی کتاب «ابر نادانی» را نوشت، دنیای وجود را محصور بین دو ابر فرض می کرد: یکی زیر و دیگری زبر. ابر زیرین، خلایق دیگر و کارها را پنهان می کند و ابر برین خالق را. برای رسیدن به معبود دو راه است: یکی جستن و دیگری افتادن.

بخش دوم این پاره نیز دعوت به نزول می کند؛ چه، در تاریکی روشنایی است و در سکون رقص است و در سکوت آواز. این پاره با ترجمه‌ی آزاد یکی از غزلهای قدیس یوحنای صلیب (که یکی از مبلغین راه فروسو بود) انجام می پذیرد:

«برای لذت بردن از چیزی بکوش تا از هیچ چیز لذت نبری. برای تملك همه چیز، دعا کن که مالك هیچ چیز نباشی... برای رسیدن به لذت بردن از راهی برو که از آن لذتی نمی‌بری... برای دانستن آن چیزی که نداری، باید از راهی بروی که ملك تو نیست...»

## پاردی چهارم

در این باره رنج انسانی عرضه می‌گردد و حرمان و پیروزی جمع می‌شود. سخن از رنجی‌ست بی‌اندازه که در آن نسئه را نیز راه هست و در میان دودِ خفه کننده‌ی آتشِ این رنج، ناگهان بوی هوش ربای نسترن دماغ را پر می‌کند.

اگر برای دانستن باید هیچ ندانیم، پس برای خوش شدن باید ناخوش‌تر شویم، و تمام زمین بیمارستان ماست و بیمارستان، مُردنگاه است و سفاخانه و شاید سفا یافتن مردن است و شاید مرگ بهترین شفاهاست. در این بیمارستان، جراحِ مجروح که غم‌های ما را بر خود گرفته است و دردهای ما را بر خویش حمل کرده است و به سبب تقصیرهای ما مجروح و به سبب گناهان ما کوفته گردیده است، یادآور خدمتکار رنجبری‌ست که اشعیاء نبی از او سخن می‌گوید. در این مُردنگاه تنها اوست که معما را می‌گشاید و ما را از دهشت عظیمی که پرستار محتضر و نروتمند مفلس (و نفرینی که آدم ابوالبشر به گندمی بخرید) فراهم آورده‌اند نجات می‌بخشد. تأدیب سلامتی ما بر وی می‌آید و از زخم‌های وی ما شفا می‌جوییم وبا وجود این، گوشت و خونش غذای ماست (عیسی در عشاء ربانی نان و شرابی را که بین حواریون قسمت کرد خون و گوشت خود نامید و کاتولیك‌ها معتقدند که برای دریافتن عیسی مسیح لازم است شراب و نانِ دعا شده‌یی را خورد) و با وجود این همه، روزِ به چلیپا کشیدنش را «جمعه‌ی خوب» می‌خوانیم (در زبان انگلیسی روز تصلیب عیسی را جمعه‌ی خوب می‌خوانند).

آغاز این باره گفتگویی در باره‌ی کلمات است. «ایست کوکر» غم‌آلوده‌ترین و شخصی‌ترین کوارتت‌هاست. گوینده، شاعر است (صنعتگر کلمات) نه فلیسوف: سر بحث، عملی است.

سخن از شکستِ اجتناب‌ناپذیر شاعر است، سخن از بیست سالی‌ست که بیشترِ آن ضایع شده است: «شاید این بیست سال نه به دست آمده یی باشد و نه از دست شده یی». ما فقط باید به کوشش خود ادامه دهیم و منتظر «وقار بایزی» و «خِرد پیری» نباشیم: سخن از مشکلات شعر گفتن است در این عصر زبان آلوده و سخن از شاعری‌ست که از آنچه که کشف می‌کند قبلاً دلزده شده است. ماده‌ی هنر شاعر ثابت نیست و تحت سلطه‌ی احساسات قرار دارد و انضباطِ ابراز را به خود نمی‌گیرد.

در بخش دوم این باره، شاعر آنچه را که در بخش اول مکالمه‌وار در باره‌ی زندگی خودش توضیح داده بود، عمومیت می‌دهد: که هر لحظه، لحظه‌یی نو است و هرانجامی، آغازی‌ست که گذشته‌ی در حالْ زنده است و حال را تغییر می‌دهد و توسط حال دگرگونه می‌شود. و سپس این احساس را به زندگی‌یی که در «نظم» آن مردگان و زندگان یکسان سهیم‌اند، انتقال می‌دهد و به جای تصویر مسافران که در دو شعر دیگر در همین نقطه عرضه شد، با کاشفان روبرو می‌شویم: آنها که حرکتشان محدود نیست و به هر خطه‌یی که بخواهند می‌روند. راه خود را گم می‌کنند و باز می‌یابند و به کجا که از آنجا آغاز کرده بودند باز می‌گردند وباز جستجو از سر می‌گیرند. در انتهای شعر، شاعر ما را دعوت می‌کند که در سکون خود حرکت کنیم تا بتوانیم از میان تاریکی سرد و تنهایی بگذریم و به آبهای باز و وسیع دریا برسیم، «آبهای خوك ماهی و مرغابی دریایی» که هراس‌انگیز است و زیبایی خیز، و نشانه‌ی ابدیت است.

# درای سلیوایژس

«درای سلیوایژس» نام چند صخره‌ی دریایی‌ست که نزدیك ساحل شمال شرقی نیوانگلند قرار دارد. شاعر، شباب خود را در این سواحل گذرانده است. شعر به سال ۱۹۴۲ در زمستان سروده شده است.

الیوت در سهر سنت‌لویی به دنیا آمد و آن سهر بر کنار رود میسی سی پی قرار دارد. زمزمه‌ی این رودخانه و ضرب آهنگین در اتاق بچگی شاعر شنیده می‌شد و شاعر، نخستین بار، گردش زمان را در فصولِ رود دریافت. در این باره، رود مظهر زمان فردی‌ست؛ زمانی که ما، در تنش نبض خود آن را حس می‌کنیم و دریا مظهر زمانِ بزرگ است، زمانی که قبل از عهد حجر گسترده بود و بعد از عصر اتم نیز خواهد گسترد.

جریان رودخانه به جریان فصول ـ از بهار به زمستان ـ و جریان زندگی آدمی از شباب به پیری تشبیه شده است. در ابتدای بخش، رودخانه خدای زورمندی‌ست و بر انسان سلطه دارد؛ ولی در انتها رودخانه تحت سلطه‌ی انسان در آمده است. نظری که در بدویت به رود می‌افکندیم با چشمان دهشت زده بود و اکنون، با چشمان حسابگر نگاهش می‌کنیم، و این رود یادآور آن است که ما تمدن را به قیمت از دست دادن طبیعت خریده‌ییم. این زمان را می‌توانیم برای برهه‌یی فراموش کنیم ولی زمان، خود را به مدد پیس رفتِ اجتناب ناپذیرس و به مدد بلایا، در خاطره‌ی ما برقرار می‌دارد. در انتهای بخش اول، تصویر کلی رود جای خود را به تصاویر جزئی‌تری می‌دهد: اتاق کودکی و درخت عرعر و بوی انگور و شب‌چره‌های زمستانی که لحظه‌های معینی را از نوباوگی، کودکی و جوانی شاعر تعریف می‌کنند. شاعر نشان می‌دهد که چگونه با نخستین دریافتمان از زمان، خود را جزئی از نظمی طبیعی می‌یابیم و اسطوره‌ی انسان بدوی را درباره‌ی خدای رود، با دریافت غریزی کودك ربط می‌دهد و شاید همین منشاء آن اسطوره باشد.

بخش دوم شعر در باره‌ی دریاست. دریا نوع دیگری از زمان است، زمانِ تاریخ و زمانِ ماوراء تاریخ. مردان سفاین عمر بر این دریا می‌رانند و پس از کوتاه زمانی غرق و نابود می‌شوند. این تصویر، زندگی را جریان مداوم بی‌معنایی می‌نمایاند، تکراری بی‌هیچ نظم، که سفر عمرِ هر یك از ما چیزی جز خود، بدان نمی‌افزاید.

در آخر این بخش، شاعر به اسطوره‌ی خدای رود برمی‌گردد: «دریا خداهای بیشمار دارد» و دو تصویر ارائه می‌شود که تهدید دائم دریا را در خشکی به یاد

می آورد. و سپس تصاویری برای نمایاندنِ مرگباریِ دریا ارائه می شود، مرگباری دریا در خشکی «نمك بر روی نسترن» و در دریا: کشتی یی غرق می سود و بر ساحل تلاش است تا کشتی شکستگان، دیدار آشنا باز بینند و بر عرشه، تلاش است و صداهای دریا گوش می خراشد و در میان این آشفتگی، ناگاه آوای ناقوس به گوش می آید که مقیاس زمان دیگری ست، زمانی که زنگش از اعماق اقیانوس به گوش می رسد نه در تپش قلب. این زمانی نیست که بتوان آن را با کارد سال و ماه و روز قطعه قطعه کرد. زمانی ست «قدیم تر از کرنومترها و زمانی که زنان مشتاق و مضطرب می شمارند»: زنانی که باید نان آورسان بر دریا در کوشش است؛ زنانی که قبل از پاس صبحگاهی دعا می کنند. این عبارت «قبل از پاس صبحگاهی» گوش را برای آخرین جمله ی شعر که از حمدله کلیسای انگلیس گرفته شده است آماده می کند و در عین حال پاس ملوانان را با کلمات مزمارنویس به هم می آورد: «ای خداوند از اعماق نزد تو فریاد برآوردم... ای خداوند آواز مرا بشنو... مغفرت نزد توست تا از تو بترسند... منتظر خداوند هستم، جان من منتظر است و به کلام او امیدوارم. جان من منتظر خداوند است قبل از پاس صبحگاهی.» زمانی ست قدیم تر از تموج زمین که با جمله یی از حمدله وصف می شود «که هست و از آغاز بود.»

خاموشیِ پر خروشِ بی خوابان را جرنگِ ناقوس درهم می شکند.

## پاره ی دوم

بخش اول این پاره مویه یی ست برای ناشناسانی که زندگیشان ، حاصلی در یادماندنی ندارد و به جز کسرات و ضایعات حیزی بر اقیانوس بر جا نمی گذارند. تصویر شعر، تصویر ماهیگیرانی ست که زندگی آنها بر آب می گذرد و باد است و مجموعه ی زندگی هاشان تاریخ می سازد. امید است و تلاش است و حسابگری ست و حرمان. و دریا، زمان بزرگ، همه را درخود می گیرد. می آیند و می کارند و می درودند و می روند و جز کسرات چیزی بر جای نمی ماند. «دعای استخوان را انجامی نیست». پس منظور از این آمدن و رفتن ما چیست و چرا در این «زورق سوراخ» سواریم؟ شاعر، منظور زندگی و نقش مقصود را اتحاد

مادّی با ابدی می بیند. زندگی ما در سخنان مریم که «باشد در من همانگونه که فرمان توست» معنی می یابد.

در بخش دوم، این هدف جزئی، توسعه داده می شود. پیغام‌ها چه از پدرامی باشد- «نور باران ناگهانی» - چه از ریج، دوام دارد با «چنان دوامی که زمان دارد » آنها جزئی از تجربه‌ی ما هستند و راجعند؛ چون خاطره در زمان حفظشان می کند. نظم گذشته، توالی یا ترقی نیست. اگر چنان می بود می توانستیم از گذشته چشم بپوشیم، اما گذشته به دور افکندنی نیست، چه آن شامل گذشته‌ی دیگران است، شامل گذشته‌ی انسانی ست.

«قبلا گفته‌ام که تجربه‌ی گذشته که در معنی باززنده شود، تنها تجربه‌ی یك زندگی نیست، بلکه تجربه‌ی نسل‌های فراوان است».

شاعر قبلاً چنین نگفته است، اما مفهوم خودش را بیان کرده.

«عمری که در هر لحظه می‌سوزد ، نه فقط عمر یك انسان بلکه عمر گور نبشته‌هایی‌ست که خوانده نمی‌شود.»

گذشته درما به بودن خود ادامه می‌دهد. هرگز از ما بیرون نخواهد شد و چون معنای آن را دریابیم به صورت واقعیت باز زنده خواهد گردید. همانطور که وحشت انسان بدوی هنوز در اعماق قلوب ما تاریکی می پاشد. در آخر این بخش شاعر باز به تصاویر رودخانه و دریا بر می گردد. تجربه را داشته ییم ولی معنای آن را درك نکرده ییم و تلاش ما برای درك معنی، تجربه را باز می پردازد و تصاویر را باز برقرار می کند: رودخانه که بار کالاش زنگیان مرده اند و بازی دریای بی قرار با صخره‌ی ناهموار.

## پاره‌ی سوم

شعری‌ست در باره‌ی آینده، و این آینده را فقط می‌توان بر پایه‌ی گذشته‌ی واقعی بنا کرد.

گذشته شامل آینده است و آینده همچون گذشته‌یی‌ست که هنوز با آن برخورد نکرده ییم؛ همچون گُلی‌ست که کسی بین اوراق کتابی آن را خشکانده، و دیگری به آن بر خواهد خورد، و آنکه گل را چید، آنی نیست که گلِ خشکیده را

خواهد بویید. نَفَس گذشته‌ی ما با نفس کنونیِ ما مغایرت دارد، گرچه نمی‌توان گذشته را به دور افکند. هر آنچه ما از گذشته می‌دانیم بخشی از تجربه‌ی کنونی ماست. خودآگاهیِ اکنونِ ما، آگاهی ما بر گذشته است.

«وراهِ فروسو وراه بَر سو یکی‌ست، راهِ پیش و راه پس یکی‌ست» و قطعه قطعه کردن زمان به گذشته و حال و آینده، شرحه شرحه کردن شخصیت خودمان است؛ چه ما همان مردمانی نیستیم که «ایستگاه را ترك کردیم» و شاعر آواز کریشنا را بگوش ما می‌رساند که «آرزوی میوه‌ی عملْ نباید انگیزه‌ی ما در کارها باشد... چنان باید عمل کرد که گویی آینده‌یی در کار نیست، و هر لحظه‌یی لحظه‌ی مرگ است» و این عمل در زندگی دیگران میوه خواهد داد.

شخصیت فقط در حالْ معنی دارد. مقصد حقیقی ما اینجاست و جایی که به آنجا می‌رویم، همین جایی‌ست که در آنجا هستیم.

## پاره‌ی چهارم

خطابی‌ست به مریم عَذرا. دعای مردمانی‌ست که شغل‌های عادی دارند و با ایمان زندگی می‌کنند، و هر صبح، قبل از زورق به آب افکندن، «ستلاماریا» را یاد می‌کنند و ارزش زندگی آنها در تجارب نادر و شایان‌شان نیست، بلکه در ایمان آنان است، و شاعر از مریم استغاثه می‌کند که در حق آنهایی که صدای مداو ِ انژلوس را نمی‌شنوند دعا کند، چه مریم «ماتردلوروزا» مادر غم‌هاست و انژلوس به خاطر آن نواخته می‌شود تا به یاد مردمان بیاورد که خدا در پسر مریم مجسم شد.

## پاره‌ی پنجم

در ابتدای شعر سخن از ترس مردمان است از آینده و اکنون؛ وضعی که نمی‌توانند درك کنند و آزارشان می‌دهد. پس به جادوگران و غیبگویان متوسل می‌شوند ،ولی دریافتن نقطه‌ی برخورد بی‌زمان با زمانْ کار قدّیس‌هاست؛ موهبتی‌ست که آنان لیاقت تحصیل آن را کسب کرده‌اند. اغلبِ ما در سراسر

عمرمان فقط برای چند لحظه خود را از قیدها ازاد می‌بینیم و به مدد حنین لحظاتی‌ست که زنده‌ییم.

زندگی ما در تاریکی می‌گذرد، همچون تماشاگرانی که در سالن سینما به انتظار بنشینند و نورافکن آپارات خاموش باشد ولی فیلم بگردد و گاه به گاه نورافکن برای لحظه‌یی و لمحه‌یی روشن شود و باغ را به آنان بنمایاند. این ادراک‌های سرمدی (محیطِ دریافت هر چه باشد ـ چه منظره‌یی از طبیعت، چه غرق شدن در موسیقی) همه در حافظه حفظ می‌شود، و پس از آنکه لحظه‌ی دریافتشان گذشت (لحظه‌یی که خودما نیز موسیقی بودیم، که خود مانیز آبشار بودیم، که دریابنده و دریافته یکی بودند، که متفکر و فکر یکی بودند که خواستار و خواسته یکی بودند) نیز میوه خواهد داد، واین اشاره‌ی نیم نداشته و موهبت نیم دریافته‌ی نجسّد خداست؛ چه، خدا روح خود را بر ما ریخته است، و به مدد این لحظات است که می‌توانیم این تقدیر سنجی را تحمل کنیم و فضله و مرگ را بپذیریم. منظور زندگی ما و منظور از آفرینش همین اشاره‌ی نیم نداشته است.

هیچکس پیروز نمی‌شود، ولی باید به تلاش خود ادامه دهیم. اگر عمل ما دُرُست باشد و انگیزه‌ی آن میوه‌ی عمل نباشد، از جبّاریِ گذشته و آینده خلاص خواهیم شد. باید بی امید کوشید، چه، امیدِ ما امید به آرمانی ناسزا خواهد بود، و آنگاه کوشش ما در زندگی دیگران ثمر خواهد داد: گرچه خود، غلّه را غذا خواهیم بود و بازگشت ما به خاك، زمین را قوت خواهد داد: «زمین شایان را».

# لیتل گیدینگ

«لیتل گیدینگ» نام دهکده‌یی‌ست تاریخی در انگلستان. نیکلاس فارر که مردی متّدین و غنی بود این دهکده را خرید و با خانواده‌ی خود که سی نفر می‌شدند به آنجا کوچید. قبل از او روستا از سکنه خالی شده بود، و او به کمك خویشانش آن را باز بساخت و او و خانواده وی زندگی خود را در آن روستا وقف خدا کردند، و دِیری خانوادگی بساختند. دائما دعا می‌خواندند، و حتی در شب، دسته دسته بیدار می‌ماندند و مزامیر می‌خواندند. هر دسته که خسته می‌شد، زنگی به صدا در می‌آورد و دسته‌ی دیگر بر می‌خاست و این چنین هر بیست و چهار ساعت یك بار تمام مزامیر را ختم می‌کردند و همه‌ی عمرِ آنها بدین منوال گذشت. سربازان کرامول در دوران جنگهای داخلی این صومعه را خراب کردند و مردمانش را بپراکندند. این شعر به سال ۱۹۴۲ به ماه اکتبر سروده شده است.

# پاره‌ی اول

این پاره در سه بخش است:

بخش اول بهار قلب‌الدلو را شرح می‌دهد، و آن موهبتی و تجربه‌یی‌ست معجزآسا که منطق‌ناپذیر است. آذرخشی که بهار قلب‌الدلو را می‌پردازد، پیشاهنگ لحظه‌ی جادویی اوج نیست، بل پرده گشایی‌ست. پرده از جایی بر می‌دارد که در آنجا بویی زمینی در دماغ نمی‌آید. سخن از حاضران نابیدا در گلستان نیست؛ بلکه به وجود فصلی به وهم نیامدنی، به وجود تابستانِ صفر اشاره می‌شود: صفر، چون حرارت در آن خنثی شده است: گرچه نه با سرما، چون حرکت در آن انجام یافته است؛ گرچه نه در سکون. آتش عیدالخمسین است که بر یخْ زبانه می‌کشد: چنان آتشی که ناگاه بر حواریون نشست و همه را از روح‌القدس مملو کرد.

این تابستانِ صفر برای همه‌ی تجرّدات و افکار قبلی «نه از جایی نه به طرفی» و «تمرکز بدون گریز از گسترش»... جایی معین می‌کند.

بخش اول، شرح مکاشفه‌یی بود و مشاهده‌یی. در این بخش دوم، شاعر، ما را شگفت‌زده‌تر می‌کند. چه، این مکاشفه در محلی اتفاق افتاد که همه کسی را به آنجا راه است. جاده‌ی ناهمواری را باید پشت سرگذارد و به پشت خوکدانی پیچید و جبهه‌ی ملال‌خیز بنایی، چشم را بدرقه خواهد کرد. اینجا جایی‌ست که مقاصد را تغییر می‌دهد و کنجکاوی مردان را که در گذشته و آینده می‌جویند بی‌ارزش می‌سازد. اینجا محلی‌ست که نیایشِ دیگرْ مردان آن را خجسته کرده است. اگر شما بدینجا چون نیکلاس فارر بیایید که در جهان بسیار گشت، بسیار آموخت، ولی تسلیم وسوسه نشد و درخوکدانی باز نایستاد و به سنگ گور نزدیك شد و می‌دانست که برای چه آمده است، یا چون شاه شکسته‌یی بدینجا پناه آورید، چون جارلز اول که در غلظتِ تاریکی در حین فرار از کرامول پس از شکست نهایی خود به این روستا پناه آورد، واین روستا تغییرش داد و منظور او از آمدن صورت دیگری به خود گرفت، ویا اصلا ندانید که برای چه آمده‌یید، منظورتان گسترش خواهد یافت و شما پرچین‌ها را باز سبید خواهید دید.

بخش سوم چون بخش دوم آغاز می‌شود، ولی در آخر به تصاویر بخش اول باز می‌گردد. اینجا جایی‌ست که در آن مُردگان سخن می‌گویند و زبان آنها آتشین است. جایی‌ست که عمداً بدانجا سفر کرده ییم، در لحظه‌یی معین در آنجا بوده ییم و خود را بیرون از جا و زمان یافته ییم؛ جایی که در انگلستان است و بی‌جاست.

## پاره‌ی دوم

بخش اول این پاره مرثیه‌یی‌ست برای دنیای مادّیِ ما. تصاویر این بخش از همه‌ی سه سعر دیگر گرفته سده است. سرخْ گل‌های سوخته و غبارْ، از برنت نورتون، تصویر خانه و موس، از ایست کوکر، آب مرده و ریگ مرده، از درای سلیوایرس. مظهرگراییِ چهار پاره که از چهار عنصر مایه گرفته است در اینجا به اوج می‌رسد. عواطفِ انسانی و شهواتِ انسانی بر باد می‌رود. آنچه انسان می‌سازد سوخته می‌گردد؛ آنچه می‌اندوزد زدوده می‌شود. و ثمره‌ی کوشش وی رقابت آب مرده است با خاك مرده؛ و آب و آتش همه را فرا خواهدگرفت و قربانی‌یی را که ما انکار کردیم مسخره خواهد کرد، و حتی حَرَم الاحرام صومعه‌ی لیتل گیدنیگ را تباه خواهد کرد.

بخش دوم شعر مکالمه‌یی‌ست بین دو نفر که در خیابانی در شهر لندن در شبگیر در زمانی بین دور شدن آخرین بمب‌افکن و سوتِ «همه چیز اَمن است» (این سوت در موقع جنگ در پایان حمله‌ی هوایی به صدا می‌آمد) به یکدیگر می‌رسند؛ راهگذری و مردی دیگر که می‌تواند آتش نشانی باشد، ولی در نظر گذری روحی‌ست که سخنانش به مدد زبانی آتشین بخش می‌شود و تنش را بر ساحلِ دور تَرك گفته است. شبح می‌داند که حیوانِ سیر شده سطل خالی را لگد خواهد زد، ولی اکنون که دو دنیای دیگر گون به هم شبیه شده است و آتش جنگ کار آتش برزخ را می‌کند، او می‌تواند سخن بگوید و با کلماتی که بژواك سخنان میلتون است پیری را شرح می‌دهد. و میلیون چنین گفت:

«تو باید بعد از جوانی‌ات بمیری... بعد از قوّتت... بعد از زیبایی‌ات که به پژمردگی مبدل خواهد شد» و شبح پس از آنکه سه رنج پیری را فاش می‌سازد

سحرگاه. آنگاه که صور به صدا می‌آید (همچون روحِ پدرِ هملت که دسیسه را بر او فاش کرد و خواستار انتقام بود) محو می‌شود.

## پاره‌ی سوم

سه وضع تعریف می‌شود: بیوستگی، گسستگی، و ناسکوفایی که بی‌تفاوتی‌ست. آزادیِ ظاهری‌ست از امیال، برای آنان که هرگز مایل نبوده‌اند. شاعر گذشتن از مرحله‌ی پیوستگی را به مرحله‌ی گسستگی لازم می‌داند. از خودیِ خود رستن، به او پیوستن است و خودی را از میان برداشتن و همه او گشتن. «جولیانای نورویچ» ـعارف انگلیسیـ بسیار آسفته بود که بداند سرچشمه‌ی گناه در دنیایی که عشقْ خالق آن بوده چیست؟ و سببی ندایی به او جواب داد که «گناهْ اجتناب‌ناپذیر است. اما همه خوب خواهند شد». تاریخ ممکن است بردگی باشد و ممکن است آزادگی باشد، اما همه‌ی انواعِ اشیاءْ خوب خواهند شد. اگر شاعر به لیتل گیدنیك بیاندیشد و چارلز اول را به یاد بیاورد: و اگر به خاطر آورَد سه مرد دیگری را که با او بر سکو سر به باد سپردند، و دیگران که از وطن تبعید شدند، و به خاطر عقایدشان مُردند: و اگر به یاد بیاورد میلتون را که آرام و کور مُرد و در تمام زندگیِ بی‌آرام خود زبان سرخش مداح کرامول و ناکدینان بود: اگر شاعر در باره‌ی همه‌ی این مردانی که در عصر خود به خونِ هم تشنه بودند فکر کند، درخواهد یافت که آنچه مایه‌ی گسستن آنان در عصر خود بود امروز باعث پیوستگی آنان شده است: زدند و کشتند و گناه کردند، که گناه اجتناب‌ناپذیر است، و کاشته‌هایشان در زندگیِ ما ثمر خواهد داد و به یاد آوردنِ آنان و احضارِ سبح گُل (علامت قدیم خانواده‌ی سلطنتی انگلستان) ساحری نیست، زنده آوردن تاریخ است در آگاهی ما: چه، آنان کاشتند و ما باید بدرویم؛ اما اگر رنگِ انگیزه‌ی عمل را بزداییم همه چیز خوب خواهد شد.

## پاره‌ی چهارم

«... وفی‌الفور از آب برآمده دید که افلاك شکافته و روحی چون کبوتر بر وی نزول کرد و هاتفی از عالم عِلْوی می گفت که تویی فرزند محبوب من که از او خشنودم و در لحظه روح او را (عیسی را) به بیابان اخراج کرد». تنها امید، یا تنها حرمان؟ بستگی به این دارد که کدامین آتش را انتخاب کنیم: عشق به خدا یا عشق به نَفْس؛ و این هر دو آتش مردم سوزند. دنیا را عشق به وجود آورده است. عشق خداست و خدا عشق است، و ما نمی‌توانیم بی‌عشق زندگی کنیم؛ نمی‌توانیم بی‌عشقْ نقشِ مقصود را در کارگاهِ هستی بخوانیم؛ اما مختاریم که یکی از دو آتش را برای سوختن انتخاب کنیم، و این تنها اختیار ماست.

## پاره‌ی پنجم

بخش اول با پروهش در پاره‌ی وازه‌ها آغاز می‌شود: همبستگی مرموز کلمات در شعر، مظهر گرفته شده که گذشته و آینده، برای معنی یافتن، به هم می‌آیند. رقص شعر و رقص زندگی هر دو پیرو یك قانون است و همان حقیقت را بیان می‌دارد. در این بخش، شکستِ اجتناب‌ناپذیر شاعر، یکی از شرایط وجودش شناخته شده، و شاید این تنها شرط وجودش باشد. گشتی‌جانگزا با کلمات و معانی، نوعی از اکتشاف است که مداوماً ما را به کجا که از آنجا شروع کردیم باز می‌گرداند تا باز آغاز کنیم. هر کاری که بکنیم ما را به سنگ نبشته‌های ناخوانای گورستانِ ایست کوکر نزدیك می‌کند؛ هر قدمی که برداریم قدمی‌ست به سوی نیستی، و آنجا وطن ماست زیرا وطنِ آنجاست که انسان از آنجا آغاز می‌کند و وطنِ ما انجامِ ماست، و به انجام رساندنْ همان آغاز کردن است. با مردگان می‌میریم و از خودیِ خود خلاص می‌شویم و بازندگان به دنیا می‌آییم. در هیچ شدنْ زندگی را از سر می‌گیریم و از آنجا که کیفیت زندگانی ما توسط اعمالمان در لحظه‌ی مرگْ معیّن می‌شود، لحظه‌ی گلِ سرخ و لحظه‌ی سرُخدار، لحظه‌ی دریافت عشق و لحظه‌ی دریافت مرگ، یك اندازه طول می‌کشد. تاریخ

عرصه‌ی عمل کبوتر است که «با زمان» را از «بی‌زمان» مملو می‌کند و لحظه‌ی تاریخی. لحظه‌ی انتخاب یکی از دو آتش است. لحظه‌ی سرُخدار و لحظه‌ی سرخ گل همیشه حاضر است، حتی اکنون در این صومعه‌ی دور افتاده، در این بعدازظهر زمستانی.

بخش اول شعر را جمله‌یی از کتاب «اَبرِ نادانی» که وصفش گذشت از بخش دوم جدا می‌کند. و تمامی آن جمله چنین است: «کدام قلب بیچاره‌ی کوفته‌یی‌ست ـ خفته‌ی خرگوش‌وار ـ که با جذبه‌ی این عشق وصلای این صدا بیدار نمی‌شود؟» و با این بخش به برنت نورتون باز می‌گردیم، از دروازه‌ی نخست می‌گذریم و به دنیای اوّلمان قدم می‌گذاریم، و کودکان آنجایند ـ در درختان سیب.

# چهارکوارتت

*اگر چه «واژه» برای همه یکی‌ست، بیشترِ مردان چنان زندگی می‌کنند که گویی هر یك برای خود بصیرتی ویژه دارند.*

*راهِ بَرسو و راهِ فروسو هر دو یك راه است.*

**هراکلیتس**

# برنت نورتون

# BURNT NORTON

# ۱

گذشته و حالْ شاید هر دو در آینده حاضر باشند، و شاید گذشته شامل آینده است. اگر زمان، همه، جاودانهٔ حال باشد، همه‌ی زمان، بازناخریدنی‌ست. آن چه ممکن بود باشد تجریدی‌ست که فقط در دنیای پندار، احتمالی نامیرا، باقی می‌ماند. آنچه ممکن بود باشد و آن چه که بوده، هر دو به یك انجام اشاره می‌کنند؛ و آن انجامْ همیشه حاضر است.

صدای پاها در حافظه می‌پیچد، در دالانی که از آن گذر نکردیم، به سوی دری که هرگز آن را نگشودیم، دری که به گلستان باز می‌شود. واژه‌های من نیز همان‌گونه در جان شما منعکس می‌گردد؛ اما غرضش از بر هم زدن غبارِ نشسته بر جامی گلبرگین چیست؟ من نمی‌دانم.

در گلستان، بروات‌های دیگری نیز ساکنند. دنبالشان بکنیم؟ پرنده گفت: بیابیدشان، پشتِ خم راه، زود بیابیدشان! «فریبِ باسترگ را از میان نخستین دروازه، به درون دنیای نخستینِ مان دنبال بکنیم؟ به درون دنیای نخستین‌مان.»

آنان آنجا بودند، با وقار، ناپیدا. بی‌فشار از روی برگ‌های مرده در گرمای خزان، از میان هوای لرزان، حرکت می‌کردند. و پرنده به پاسخ نغمه‌ی ناشنیده‌یی که در گلبُن‌ها پنهان بود آواز سرداد؛ و پرتو نگاهی به دید نیامده، گذر کرد؛ زیرا سرخ گل‌ها چون گل‌هایی می‌نمودند که بر آنها می‌نگریستند.

آنان در آنجا میهمانان ما بودند، مقبول و قابل. پس ما و آنان در صفی آراسته به راه افتادیم، از گذرگاهِ خالی گذشتیم تا در دایره‌ی شمشاد به تهِ آبگیر آب کشیده نگاه کنیم. آن آبگیرِ خشک که سیمانِ خُشک بود با لبه‌ی قهوه‌یی، از نور آفتاب با آب پُر شد، و نیلوفر، آرام شد، آرام. سطح در قلب نور می‌درخشید و آنان پشت ما بودند و در استخر منعکس شده بودند.

آنگاه ابری گذشت و آبگیر خالی بود. پرنده گفت: «بروید!» چون برگها پر از نوباوگانی بودند که خنده‌شان را فرو برده بودند و با شوق پنهان شده بودند. پرنده گفت: «بروید! بروید! بروید! انسانها تاب تحمّلِ فراوانیِ واقعیت را ندارند.»

گذشته و حال، آنچه ممکن بود باشد با آن چه که بوده است، همه به یک انجام اشاره می‌کند ـ که همیشه حاضر است.

# ۲

سیر وَ یاقوت‌ها در گِل، «محور چرخ» به خاك افتاده را از کار باز می‌دارند. سیمِ تحریرسازْ در خـون، زیـر تر از داغ‌های دیرینه می‌سراید و جنگ‌های از یاد رفته را تسکین می‌بخشد. رقصی که در سرخْ‌رگْ برپاست و جریان لَنف، در جابجا شدن ستارگان معلوم شده است، و در درخت به تابستان صعود می‌کند؛ ما برفراز درختِ متحرك، در نور، بالای برگهای معلوم حرکت می‌کنیم؛ و می‌شنویم که در عرصه‌ی گِلی زیرین ما یوز و گراز، چون پیشتر، نظم مقدّرشان را دنبال می‌کنند؛ اما در میان ستارگان، آنها آشتی کرده‌اند.

در نقطه‌ی ساکنِ دنیای گردان، نه تنومند نه بی‌تن؛ نه از جایی نه به طرفی، در نقطه‌ی ساکن، آن رقص آنجاست؛ ولی نه سکته بخوانیدش، نه حرکت، نه ثبوت، جایی را که گذشته و آینده در آن اجتماع کرده است. نه از جایی نه به سویی، نه صعود نه فرود. اگر به خاطر آن نقطه نبود (آن نقطه‌ی ساکن) رقصی وجود نمی‌داشت؛ حال آنکه جز آن رقص، چیزی وجود ندارد.

من فقط می‌توانم بگویم که در آنجا بوده ییم؛ اما، نمی‌توانم بگویم کجا بوده ییم و برای چه مدتی در آنجا بوده ییم. چنان گفتاری آن تجربه را در زمان جای خواهد داد: آزادیِ درونی از میلِ عملی، رهایی از عمل و رنج، رهایی از اجبارِ درونی و برونی؛ اما مُحاط در عنایتی از احساس، نورسپیدی ساکن و متحرك؛ جهش بدون جستن، تمرکز بدون گریز از گسترش، دنیای تازه و دنیای کهنه هر دو تصریح شده، عزمِ وحسبِ جزئیِ آن در تکمیل نشئه‌ی جزئیِ آن درك گردیده.

اما زنجیر کردن گذشته و آینده که در ناتوانیِ بدن متغیّر سرسته سده، انسانیت را در مقابل نفرین و عرش، که تنْ توانِ تحمل آن را ندارد، محافظت می‌کند.

گذشته و آینده اجازه‌ی خودآگاهی ناچیزی را می‌دهد. خودآگاهی، در زمانْ بودن نیست؛ اما فقط در زمان است که می‌توان لحظه‌ی در گلستان، لحظه‌ی در آلاچیق ـ آنجا که باران می‌زد ـ و لحظه‌ی در کلیسای بادگیر، آن زمان که دود می‌ریخت را، همه را، درگیر گذشته و آینده به خاطر آوَرَد.

فقط به مدد زمان فتحِ زمان میسر است.

# ۳

اینجا محل نارضایی‌ست. زمانِ قبل و زمانِ بعد: در روشناییِ تار، نه روشنایی روز که به پیکر، سکون درخشنده‌یی عطا کند: که سایه را چرخشِ آرامی ـ یادآورِ دوام ـ به زیباییِ زودگذر برگرداند؛ و نه تاریکی که روح را تصفیه کُند، که شَهوانی را با محرومیّتْ خالی کند، که مادّی را با مَحَبّت بشوید، نه فراوانی نه خلاء؛ فقط سوسویی بر چهره‌های درهم‌رفته‌ی بایکوبِ زمان شده که توجه نکردن، از پریشانی منصرفشان ساخته است و بُرشده‌اند از اوهام و تهی‌اند از معنی، بی‌قیدند و بی‌قیدیشان پُرباد است؛ زیرا که توجه و تمرکز درکارشان نیست. مردان و تکه‌های کاغذ را باد سردی که قبل و بعدِ زمان می‌وزد، چرخان می‌دارد؛

بادی که در ریه‌های ناسالم فرو می‌رود و در می‌اید. زمانِ قبل و زمانِ بعد. تخلیه‌ی ارواح ناخوش به درون هوای پژمرده؛ تنبلانِ رانده شده بر بادی که تپه‌های ناخوش‌آیند لندن را می‌روبد: هَمْپستد و کلارکنول کمدن و پاتنی؛ های گیت، یریمروزولودگیت.

نه اینجا، نه اینجا، نه این تاریکی، در این دنیای جیرجیرو.

فروتر بیایید! تنها به دنیای تنهاییِ هرگزی فرو شوید! دنیا، نه دنیا؛ اما آن‌چه دنیا نیست: تاریکی درونی؛ خود را از متعلقاتْ خالی و محروم کردن، خشکاندن دنیای احساس، تخلیه‌ی دنیای تخیّل، از کار انداختنِ دنیای روح. این یکی از راه‌هاست، وراه دیگر هم همین است؛ اما نه در حرکت، بلکه در غیبت از حرکت؛ وقتی که دنیا در خواستاری حرکت می‌کند بر راه‌های سنگفرشش که راه گذشته است و راه آینده است.

# ۴

زنگ و زمان، روز را به خاك سپرده است. ابر سیاه، خورشید را می‌رُباید. آیا آفتابْ گردان به جانب ما خواهد گردید؟ آیا کلماتیس فرو خواهد شد؟ به سوی ما خواهد خمید؟ آیا تَرکه، برخواهد چسبید؟ آیا پیچك، برخواهد پیچید؟

آیا انگشتان سرمازده‌ی سرُخدار به سوی ما خواهد خمید؟ پس از آنکه بال ماهی خورَك نور را با نور جواب گفته و خاموش است، آن نور، در نقطه‌ی ساکن دنیای گردان، ساکن است.

# ۵

واژه‌ها حرکت می‌کنند، موسیقی حرکت می‌کند؛ ولی فقط در زمان؛ اما آن که فقط می‌زید فقط می‌تواند بمیرد. واژه‌ها بعد از گفتار به سکوت می‌رسند. فقط به مدد ترتیب یا نظمی واژه و موسیقی می‌توانند به سکون برسند؛ سکونِ کوزه‌ی چینی، که همواره در سکون خود حرکت می‌کند. نه سکون ویولن آنگاهی که هنوز یك نتْ طنین دارد، نه فقط آن، بلکه همزیستی؛ یا به عبارت دیگر انجام مقدّمِ بر آغاز است، و انجام و آغاز همیشه در آنجا بوده است، قبل از آغاز و بعد از انجام. و اکنون همه، همیشه است. واژه‌ها پیچ و تاب می‌خورند؛ ترك بر می‌دارند و گهگاهی می‌شکنند، زیر بار، زیر فشار، می‌سرند؛ می‌لغزند؛ نابود

می‌شوند. نارسایی ضایعش می‌کند. در جای خود نخواهد ماند. ساکن نخواهد ماند. جیغ‌هایی که سرزنش می‌کند، یا مسخره می‌کند یا فقط وراجی می‌کند، همیشه با آن خواهد جنگید. با آن واژه در صحرا بیش از همه چیز: نجواهای وسوسه و سایه‌ی گریان. در رقصِ تشییعِ مرده، وزاری گوش خراش کیمرای پریشان؛ می‌جنگد.

تفصیل آن نظم، حرکت است؛ مثل نظمی که در تصویر ده پله حُکمْ‌فرماست. میل، به خودی خود، حرکت است که به خودی خود مطلوب نیست. عشق به خودی خود بی حرکت است. عشق فقط سبب و انجامِ حرکت است؛ بی‌زمان ، ناخواستارْ مگر در آن جنبه‌ی زمان که به شکل محدودیت بین بودن و نبودن گرفتار است.

ناگهان در پرتویی از نور آفتاب، حتی در همان زمانی که غبار، حرکت می‌کند، صدای خنده‌ی نهفته‌ی نوباوگان در شاخ و برگها بلند می‌شود.

زود، اکنون، اینجا، اکنون، همیشه.

بیهوده است زمان هرز غمناکی‌یی که قبل و بعد، گسترده است.

ایست کوکر

# EAST COKER

# ۱

در آغازِ من انجامِ من است. خانه‌ها به ترتیب بر می‌خیزند و فرو می‌ریزند، در هم می‌شکنند و می‌گسترانندش، جا به جایش می‌کنند، خرابش می‌کنند، باز می‌سازندش، یا در جایش میدانگاهی‌ست، یا کارخانه‌یی، یا گذرگاهی. سنگِ قدیم به بنایِ جدید، تیر کهنه به آتش‌های نو، و آتش‌های نوبه خاکسترها، و خاکسترها به خاک، و خودِ آن خاک گوشت است و پشم است و غایط است، استخوان انسان است و استخوان حیوان است، و ساقه‌ی گندم است و برگ. خانه‌ها می‌زیند و می‌میرند: زمانی‌ست برای ساختن و زمانی‌ست برای زیستن و زادن، و زمانی‌ست که در آن، باد، شیشه‌ی سست شده‌ی پنجره را بشکند، و

تخته‌های بردیوار کوبیده را بلرزاند که بر آنان خرموس همی دود و اراس ژنده را بلرزاند که با شعار خاموشی بافته شده است.

در آغازِ من انجام من است. اکنون روشنایی به میدانگاه می‌ریزد، و آن گذرگاه زرف را که با انبوه شاخه‌ها پوشیده شده، در بعد از ظهر، تاریك می‌گذارد؛ آنجا که وقتی کامیونی می‌خواهد عبور کند، مجبوری تنه بر دیواری بچسبانی. و گذرگاهِ ژرف، مسحور در گرمای برق، مُصَر است که جهتش را به سوی روستا حفظ کند.

در مهِ گرم، سنگِ خاکستری، نورسوزان را بس نمی‌دهد؛ آن را جذب می‌کند.

کوکب‌ها در خاموشیِ خالی می‌خوابند.

منتظر جُغدی باش که به زودی خواهد آمد.

در آن میدانگاه، نیم‌شبی تابستانی، اگر زیاد نزدیك نشوی اگر زیاد نزدیك نشوی، می‌توانی نغمه‌ی نایِ ناتوان و طبل کوچك را بشنوی و آنان را ببینی که بگردِ آتش می‌رقصند؛ همپایی مرد و زن در رقص، نشانه‌یی‌ست از ازدواج که شعیره‌یی موقر و برازنده است. دو به دو- قران بایسته- دست در دست یکدگر دارند یا بازو در بازو- که علامت یگانگی‌ست. روستایی‌وار، با وقار، یا در خنده‌یی روستایی وش، گردِ آتش می‌چرخند، از روی شعله‌ها می‌پرند، و باز در دایره‌یی گرد می‌آیند. پاهای سنگینشان را در کفش‌های سنگین بلند می‌کنند؛ پاهای خاکی، پاهایی که از خاكِ باغچه است، در شادمانیِ روستایی بلند می‌شود، شادمانی آنانی که دیر زمانی‌ست به زیر خاکند و غلّه را غذا. آنان ضرباهنگ را می‌شمارند و در رقصْ رعایت می‌کنند؛ همانگونه که در زندگانیشان در فصل‌های زنده، ضرب و زمان را مدّنظر دارند. زمانِ فصول و زمان بروج را، زمان دوشیدن را، و زمان درو کردن، و زمان جفت‌گیری مرد و زن وددان را. پاهایی که بلند می‌شود و می‌افتد. خوردن

و نوشیدن. فضله و مرگ. شبگیر اشاره می‌کند، و روز دیگری برای حرارت و خاموشی حاضر می‌شود. در دریا، بادِ شبگیری، آرنگ می‌دهد و می‌لغزد.

اینجایم یا آنجا، یا جای دیگری در آغازم.

## ۲

نوامبر دیر رسیده را با آشوب بهاری، و با آفریده‌های گرمای تابستان، و با گلهای حسرتی که پایکوب می‌شود، و با گل‌های ختمی که خاکستری را خیلی بلند با قرمز هدف می‌کند وبا سرخْ گلهای فرو افتاده‌ی دیر شکفته که از برفِ زود رسیده پُر شده است، چه کار؟

تندری که ستارگانِ گردان را می غلتاند همانند ارابه‌هایی‌ست که در جنگ‌های بین البروج صف کشیده‌اند. برج عقرب با آفتاب می جنگد تا ماه و آفتاب فرو افتد. ستارگانِ گیسودار می‌گریند و لئونیدها می‌پرند، آسمان و دشت‌ها را شکار می‌کنند و همگی گرفتار گردبادی می‌شوند که گیتی را به آن آتش مخرب می‌کشاند که پیش از شروعِ شاهی، گنبد یخ را می‌سوزد.

برای گفتن آنچه می‌خواستم گفت این یك راه بود- راهی که زیاد رضایت‌بخش نیست: تمرینی پُراستعاره در سبك شعریِ سخت فرسوده‌یی، وبعد از آن هنوز بایست کلنجارِ جانگزایی را با واژه‌ها و آرش‌ها بر عهده گرفت. شعر اهمیتی ندارد، آن شعر نبود (برای بازْ آغاز کردن) که انسان انتظارش را داشت. آن آرامشی که انسان سخت انتظارش را کشیده و نیك امیدش را پرورانیده بود، چه ارزشی می بایست داشته باشد؟ وقار پاییزی و خِرَدِ پیری؟ آیا آن پیران آرامْ صدا، ما را و یا خود را فریفته بودند که تنها مرده ریگشان قبض رسیدی‌ست؛ قبض رسید نیرنگ؟ سکون پروقار آنها بلاهتی عمدی بود و خِرَدشان عِلم بر اسرار مرده، و در آن تاریکی که بر آن چشم دوخته بودند یا از آن چشم می‌گرداندند، عِلم شان را فایده‌یی نبود.

به نظر ما، علمی که از تجربه حاصل شود ارزش محدودی دارد. آن علمْ نظمی را تحمیل می‌کند، پس تحریف می‌کند؛ چرا که آن نظم در هر لحظه نظمی تازه است، و هر لحظه ارزیابی جدید و سخت شگفتی‌ست از همه‌ی آنچه که ما بوده‌ییم. و تنها در جایی راه را به ما می‌نمایند که چاهْ نمایاندن، دیگر نمی‌تواند آسیبی برساند.

در میانه هستم، نه فقط در میانه‌ی راه، بل، در تمام راه، در جنگل تاریکی، در خارزاری، بر لب ورطه‌یی، آنجا که پایابِ امنی نیست. شیاطینْ تهدیدم می‌کنند و روشنایی‌های تخیّلی آزارم می‌دهند، و خطرِ مسحور شدنم در کار است. مبادا سخنی از خِرَد پیرمردان به گوش من برسد. ترجیح می‌دهم که به وصف ابلهیِ آنان، به وصف ترسشان از ترس، از به شور آمدن، از تملك، از تعلق داشتن به دیگری، و یا تعلق داشتن به دیگران، و یا تعلق داشتن به خدا، گوش بدارم. تنها خِرَدی که می‌توانیم امید تحصیلش را داشته باشیم، خِردِ فروتنی‌ست؛ فروتنیِ بی‌پایان.

خانه‌ها همه به زیر دریا رفته است.
رقّاصان همه به زیر تمه رفته‌اند.

# ۳

ای تاریکی، تاریکی، تاریکی. همه‌ی آنها در تاریکی فرو می‌روند، فضاهای خالیِ بین ستارگان، خالیِ به درون خالی، ناخدایان، بانکدارانِ تاجر، مردان برجسته‌ی دنیای ادب، حامیان سخاوتمند هنر، سیاستمداران و فرمانروایان، کارمندان عالی رتبه‌ی دولت، رؤسای مجمع‌های فراوان، خدایان عالَم صنایع و مقاطعه‌کاران ناچیز، همگی در تاریکی فرو می‌روند. و خورشید تاریك است و ماه تاریك است و سالنامه‌ی گوتا، نشریه‌ی بازار سهام و راهنمایِ راهنمایان، همه تاریك است. و حسْ سرد است و انگیزه‌ی عمل گم شده است، و همه‌ی ما نیز با آنان در آن تشییع جنازه‌ی خاموش شرکت می‌کنیم. تشییع، مربوط به

جنازه‌ی کسی نیست؛ چون کسی نیست تا دفن شود.

به روحم گفتم: ساکن باش و بگذار تاریکی فرایت گیرد، زیرا که آن تاریکی، تاریکیِ خدا خواهد بود. همانگونه که در تماشاخانه، چراغ‌ها خاموش می‌شود تا صحنه با خش خشی خالی در پشت پرده عوض گردد ـ حرکت تاریکی به روی تاریکی، و ما می‌دانیم که تپه‌ها و درختان، و منظره‌ی دور، و نمای جسور و گیرنده‌ی عمارت‌ها، همه را جا به جا می‌کنند؛ یا چون وقتی که مترو بین دو ایستگاه زیاده از اندازه می‌ایستد، و صدای گفتگو بلند می‌شود و آرام در سکوت محو می‌گردد، و پشت هر چهره می‌بینید که خلاء روحیْ ژرف‌تر می‌شود و فقط ترسی را به جا می‌گذارد که هر دم افزون می‌گردد؛ ترس از نداشتن موضوعی برای تفکر؛ و یا وقتی که تحت تأثیرِ اِتِر، روانْ آگاه است، ولی از هیچ چیز آگاهی ندارد.

به روحم گفتم: ساکن باش و بدون امید انتظار بکش! چرا که امید، امیدِ به آرمانْ ناسزا خواهد بود. بی عشق منتظر باش چرا که عشق، عشقِ به معشوق، ناسزا خواهد بود، ولی ایمان، عشق و امید، همگی در انتظارند. بدون اندیشیدن انتظار بکش، زیرا تو شایسته‌ی اندیشه نیستی؛ و آنگاه تاریکی، روشنایی و سکون، رقص خواهد بود.

زمزمه‌ی نهرهای روان و آذرخش زمستانی.

پونه‌ی به دید نیامده و تمشک.

خنده در باغ، نشئه‌ی منعکس شده‌یی‌ست که از دست نرفته؛ اما توقع دارد و به شکنجه‌ی به دنیا آمدن و از دنیا رفتن، اشاره می‌کند.

می‌گویید من چیزی را که پیش از این گفته‌ام باز می‌گویم؟ من آن را باز خواهم گفت. باز بگویمش؟ برای رسیدن به جایی که در آن هستید و

دور شدن از جایی که در آن نیستید، باید راهی را برگزینید که بیخودی را به آن راه نباشد. برای دانستن چیزی که نمی‌دانید، باید راهی را پیش گیرید که راه نادانی‌ست. برای داشتن آنچه ندارید، باید راه نداشتن را اختیار کنید. برای رسیدن به آنچه که نیستید، باید آن راه را در پیش گیرید که خود در آن نیستید.

و آنچه نمی‌دانید، تنها چیزی‌ست که می‌دانید.

و آنچه دارید، تنها چیزی‌ست که ندارید.

و آنجا که هستید، همان‌جاست که نیستید.

# ۴

جرّاحِ مجروح ، پولاد را با زبردستی به کار می‌برد؛ پولادی که از عضوِ ناخوش سوآل می‌کند، و از زیردستانِ خون‌آلود وی. ما شفقت هوشیار شفاگر را حس می‌کنیم که می‌کوشد تا معمای منحنی تب را بگشاید.

اگر از تیمارگر محتضر اطاعت کنیم، تنها خوشی ما،ناخوشی خواهد بود. تیمارگری که تیمار شبانه روزیش برای خشنود کردن ما نیست، بلکه برای آن است که نفرینی را که ما دچار آنیم ـ و نفرینی‌ست که آدم

ابوالبشر گرفتار آن است ـ به یادمان بیاورد و گوشزدمان کند که برای از نو شفا یافتن، مرضِ ما باید شدیدتر شود.

همه‌ی زمین، بیمارستان ماست ـ که تروتمندی مفلسْ آن را وقف کرده و در این بیمارستان اگر خوش رفتار باشیم، از توجهِ مطلقِ پدرانه‌یی خواهیم مرد که همه‌جا جلوگیرمان خواهد بود و ترکمان نخواهد گفت.

لرز، از پا، به زانو صعود می‌کند، تب در سیم‌های روحی می‌سراید. اگر برای گرم شدن باید بیَفسرم و در آتش‌های سخت سردِ ریم آهنگ بلرزم؛ آتش‌هایی که شعله‌شان گل سرخ است و دودشان نسترن.

خونِ چکندهْ تنها نوشابه‌ی ماست، و گوشتِ خونیْ تنها خوراك ما، و با وجود این دوست داریم که خود را تندرست بپنداریم و آنها را گوشت و خون واقعی بیانگاریم، و باز با وجودِ این همه، این جمعه را «خوب» می‌خوانیم.

# ۵

پس من به نیمه‌ی راه رسیده‌ام؛ بیست سال را گذرانده‌ام؛ بیست سالی که بیشترِ آن به زیان شد، سالهای بین دو جنگ. کوشیده‌ام تا راه به کار بردنِ واژه‌ها را بیاموزم، و هر کوششی آغازی تمامْ تازه است، و دیگر گونه‌یی‌ست از شکست. چون انسان تسلط بر واژه‌ها را تنها برای ابراز آنچه دیگر نباید بیان کند، می‌آموزد ویا برای قالبی که دیگر بدان رغبت ندارد، پس هر اقدامی آغازی‌ست تازه و رزمی‌ست بر آرشِ بی‌زبان با کار افزاری ناقص که همیشه در حال پراشیدن است در آن آشفتگی همگانی، و ولنگاری احساس، در میان دسته‌های بی‌انضباطِ عاطفه. و آنچه باید به مدد قدرت و تسلیم فتح گردد، پش از این یکبار،

دوبار، یا چند بار، توسط مردانی که انسان نمی‌تواند امید همسری با آنان را بپروراند، کشف شده است؛ ولی رقابتی در کار نیست، جنگی‌ست برای باز به چنگ آوردن آنچه گم شده و پیدا شده و باز مکرراً از میان رفته است، و آن هم اکنون، با اوضاعی که ناسازگار به نظر می‌آید. ولی شاید نه سود و نه زیان در کار باشد. تکلیف ما فقط کوشیدن است. جز این کار ما نیست.

وطن آنجاست که انسان از آنجا آغاز می‌کند. هر چه پیرتر می‌شویم، دنیا شگفت‌تر می‌شود و نظمِ مردگان و زندگانِ آن، پیچیده‌تر. نه آن لحظه‌ی حاد منفرد که قبل و بعدی ندارد، بل عمری که در هر لحظه می‌سوزد؛ و نه فقط عمر یك انسان، بلکه عمر سنگ‌نبشته‌هایی که خوانده نمی‌شود.

زمانی‌ست برای گذراندن غروب در نور اختران.

و زمانی‌ست برای گذراندن غروب، در نور چراغ (غروبی که با آلبومِ عکس می‌گذرد).

آنگاه که اینجا و اکنون شایانی خود را از دست می‌دهد، نزدیکترین چیزها به عشق خودِ عشق است. مردان پیر بایستی اکتشافْ پیشه کنند؛ اینجا و آنجا اهمیتی ندارد.

باید ساکن باشیم و به درون انبوهیِ دیگری فرو شویم برای یگانگیِ گسترده‌تر، برای آمیزشی ژرفتر، از میان سرمای تاریك، و متروکیِ خالی، از میان فریادِ موج و از میانِ فریاد باد و از میان آبهای گسترده‌ی خوك ماهی و اردك دریایی.

در انجامِ من، آغازِ من است.

# درای سیلوایژس

# DRY SALVAGES

# ۱

دانش من درباره‌ی خدایان زیاد نیست؛ ولی فکر می‌کنم که رود، خدای زورمند قهوه‌یی رنگی‌ست، بی‌آشتی و نارام و به راه نیاوردنی، و تا اندازه‌یی شکیبا. نخست مرز قرارش دادند، چون وسیله‌یی برای نقل بارْ کالا مفید بود و اطمینان را ناشایسته، و سپس رود فقط مشکلی بود برای سازنده‌ی پل‌ها. یکبار که مشکل گشاده شود، شهریان خدای قهوه‌یی رنگ را تقریباً فراموش می‌کنند. ولی رودِ تسکین ناپذیر، همواره فصل‌ها و خشم‌های خود را حفظ می‌کند. خرابگر است، ویاد آور آنچه که انسان، از یاد بردنش را بر می‌گزیند. پرستندگان ماشین مفتخرش نمی‌کنند و تسکینش نمی‌بخشند، ولی او منتظر است، مواظب است و

منتظر است.

ضرباهنگ او در اتاق کودکیم و در درخت عَرعَرِ سرسبز حیاط جلویِ بهار، و در عطر انگورها بر سفره‌ی خزان و در شب زنده‌داری‌ها به دور چراغ گاز زمستان، حاضر بود.

رود در درون ماست، دریا دور ما را فرا گرفته است؛ و نیز، دریا لبه‌ی زمین است. خارایی که دریا به درون آن می‌رسد و ساحل‌هایی که بر ستاره‌ی دریایی، خرچنگ و تیره‌ی پشتِ نهنگ ـ اشاره‌های دریا به آفرینش قدیم تر و دیگر ـ رامی‌اندازند، و تالاب‌هایی که در آن، دریا هدیه‌ی ظریف‌تری به کنجکاوی ما تقدیم می‌کند: جلبك و شقایق دریایی. دریا باخته‌های ما را بالا می‌آورد: تور پاره، سبد پراشیده، پاروی شکسته، و کار افزارِ مردان مرده‌ی بیگانه. دریا آواهای بسیار دارد. آواهای بسیار و خدایان بسیار.

نمك بر نسترن است.

مه در میان درختان کاج است.

زوزه‌ی دریا و پارس دریا دو آوای گوناگون است که بیشتر با هم به گوش می‌آیند: ناله در میان رسن‌ها، تهدید و نوازش آبکوهه که روی آب می‌شکند، رفت و آمد دور در دندانهای خارایی، و ضجه‌های آژیرنده از دماغه‌یی که نزدیك می‌شود؛ همه آواهای دریاست، وخشاب غوطه‌وری که عازم ساحل می‌باشد و چنگر: و زیرِ بارِمِهِ خاموش، جرنگِ زنگ، زمان را می‌شمارد، ولی نه زمانِ ما را که زنگش را تموج بی‌شتاب زمین می‌زند، زمانی قدیم‌تر از زمان کرونومترها، قدیم‌تر از زمانی که زنان مشتاق و مضطرب می‌شمارند: زنانی که بین نیمشب و شبگیر ـ آنگاه که همه‌ی گذشته نیرنگ است و آینده بی‌آینده است، پیش از پاس صبحگاهی، وقتی زمان می‌ایستد و (زمان انجام‌پذیر نیست) ـ بیدار دراز

می‌کشند و می‌کوشند تا گذشته و آینده را که رشته شده است، پنبه کنند؛ که پیچیده شده است از هم باز کنند و گذشته و آینده را که در هم کرده‌اند، باز به هم آرند، که پراشیده‌اند باز جمع آرند. و قدیم‌تر از زمان تموج زمین که هست و از آغاز بود.

ناقوس می‌زند.

## ۲

کجا این مویه‌های صامت انجام می‌یابد، و در کجا پژمردنِ خاموشِ گل‌های خزان را ـ که گلبرگ‌ها فرو می‌ریزد و ساکن می‌ماند ـ انجامی هست؟ در کجا این کسراتی که آب دریا به اطراف می‌راند، به انجام می‌رسد؟ در کجا دعای استخوانی را که بر ساحل افتاده است انجامی هست؟ نیایش نیایش ناشدنی در لحظه‌ی دریافتن پیغامِ دهشتناك.

انجامی نیست، افزایش در کار است: حاصلِ درمانده‌ی روزها و

ساعت‌های دیگر، همانگاه که تأثر، سالهای بی تأثری را که در میان کسرات زیسته شده است در خود می‌گیرد، کسرات آنچه بیش از همه شایسته‌ی اطمینانْ باور می‌شد، و پس، برای فدا کردن از همه سزاوارتر بود.

و هنوز آخرین افزایش باقی‌ست. غرور یا کینه‌ی کاهنده به نیروهایی که کم می‌شود، پرستندگیِ بی‌وابستگی که ممکن است «سرناسپردگی» به نظر آید، در قایقی که آب به آهستگی در آن نفوذ می‌کند، گوش فرا دادن خاموش به هیاهوی انکار ناشدنی ناقوسِ آخرین پیغام.

انجام آنان کجاست؟ ماهیگرانی که به درون دنباله‌ی باد می‌رانند، آنجا که مه در کارست؟ نمی‌توانیم زمانی را بیاندیشیم که بی اقیانوس باشد و یا اقیانوسی که بر آن ضایعات نپاشیده باشند و یا آینده‌یی که همچون گذشته گمانِ بی‌مقصد بودنش بی‌جا باشد.

در بایستیم که آن ماهیگیران را ـ آنگاه که بادِ برین، روی کناره‌ی ژرفی (که نمی‌فرساید و دگرگونه نمی‌گردد) خم می‌شود ـ گرفتار آب کشیدن و آماده کردن و رسن کشیدن بیاندیشیم، ویا در حالیکه پولشان رامی‌گیرند و یا مشغول خشکاندن بادبان‌ها در دریا بار، و نه در حال اقدام به سفری که سودی به ثمر نخواهد داشت به خاطر پروه‌یی که نمی‌تواند آزمایش را تحمل کند.

مویه‌ی بی‌صدا را انجامی نیست، و انجامی نیست برای پژمردن گلهای پژمرده، و حرکت درد که بی‌درد و بی حرکت است، و جا به جا

شدن دریا و کسرات شناور و نیایش، استخوان به خدایش مرگ. تنها انجام، نیایش، هنگام دریافت آن تنها پیام است که به سختی و به زحمت، نیایش شدنی‌ست.

هرچه انسان پیرتر می‌شود، به نظر می‌رسد که گذشته نظمی دیگر دارد و تنها توالی و یا حتی ترقی نیست ـ این آخرین، خطایی‌ست جزئی که توسط اضمارهای سطحی در باره‌ی تکاملْ تشویق می‌شود و در روح عوام وسیله‌یی می‌گردد برای دست از گذشته شستن ـ لحظه‌های پدرامی، نه آگاهی بر خوب بودن، به ثمر رسیدن، برآورده شدن، امنیت یا محبت و نه حتی غذای نیكِ نیکی بلکه آن نور باران ناگهانی ـ آن تجربه را داشتیم، ولی آرشِ آن را درنیافتیم و نزدیکی به آرش تجربه را در دیگر شکلی باز خواهد پرداخت که ماورای هر آرشی است که ما می‌توانیم به پدرامی بدهیم. پیشتر گفته‌ام که تجربه‌ی گذشته که در آرش احیا شود، تنها تجربه‌ی یك عمر نیست، بلکه تجربه‌ی نسل‌های فراوان است بدون فراموش کردن چیزی که شاید اصلا نتوان تجربه کردش، نگاهی که به پشت می‌افتد، به پشتِ اطمینان تاریخ نوشته شده و نیم نگاه به پشت افتاده؛ به سوی وحشت بدوی.

اکنون، درمی‌یابیم که لحظات زجر (که این زجر نتیجه‌ی سوء تفاهم است و یا امیدواری به آرمان. ناسزا و یا ترس از چیزهای ناسزا مورد سوآل نیست) نیز همچنان همیشگی هستند، با چنان همیشگی که زمان دارد. ما این را در زجر دیگران، زجری که خود نیز تقریبا آن را آزموده‌ییم، زجری که ما را نیز گرفتار می‌دارد، بهتر در می‌یابیم تا در زجر خودمان. چون گذشته‌ی ما با جریان‌های عمل پوشیده شده است؛ ولی زجرِ دیگران تجربه‌یی‌ست که محدود نخواهد شد و برخوردهای بعدی نخواهندش سایید.

مردمان، دیگر گونه می‌شوند و می‌خندند؛ ولی آن زجر بر جای

می‌ماند. زمان مخرب همان زمانِ محافظ است. چون رودخانه با بار کالاش که زنگیان مرده است و گاوهای ماده و مرغدانی‌ها، چون آن سیب تلخ و آن گاز در سیب، صخره‌ی ناهموار در آب‌های بی‌قرار، آبکوهه‌ها روی می‌شویندش، مَدها بنهان می کنندش، در روزهای آرام آن صخره، بنای یادبودی‌ست در هوای مناسب کشتیرانی، نشانه‌یی‌ست دریایی که می‌توان به مدد آن مسیری را معین کرد؛ ولی در فصل عبوس یا در خشم ناگهانی . او همان‌است که همیشه بوده است.

# ۳

گاهی با خود می‌گویم آیا منظور کریشنا این بود ـ در بین چیزهای دیگر؟ و یا دیگر راهی برای بیان همان مطلب که آینده، آوازی‌ست پژمرده. سرخ گلی پادشاهی یا شاخه‌ی شاهْ اسپرمی از اندوهی مشتاق برای آنان که هنوز اینجا نیستند تا اندوه بدارند، که بین اوراق زردِ کتابی که هرگز گشوده نشده خشکانده‌اندش. و راهِ بَرسو همان راه فروسوست، و راه پیش همان راه پس است.

چیزی‌ست که نمی‌توانید بپذیریدش؛ ولی نیك‌راست است که زمانْ شفابخش نیست، چون شفاجو دیگر اینجا نیست، آنگاه که قطار به راه می‌افتد و مسافران با میوه‌ها و مجله‌ها و نامه‌های اداری قرار گرفته‌اند

(و آنها که بدرقه‌شان کردند، سکو را ترك گفته‌اند) همراه ضرب خواب‌آور یکصد ساعت، چهره‌هاشان از حالت غصه رها می‌شود و حالت خلاصی می‌گیرد.

پیش رویدای مسافرانی که از گذشته به زندگی‌های دیگر و یا حتی به آینده‌یی نمی‌گریزید. شما همان مردمانی نیستید که ایستگاهی را ترك گفتند و یا همان مردمانی که خطوط راه‌آهن پشت سرشان می‌سُرد و به هم نزدیك می‌شود تا آنان در ایستگاه دیگری پیاده شوند. و به روی عرشه‌ی کشتی ـ که دم می‌گیرد ـ شما که آبدره‌ی پشتتان را می‌نگرید که می‌گسترد، نخواهید پنداشت که گذشته تمام شده است و یا اینك ماو آینده. شباهنگام در بادبانها و در دکل بزرگ صدایی‌ست که صلا در می‌دهد (گرچه نه به گوشِ آن صدف زمزمه‌گرِزمان، و نه به هیچ زبانی).«پیش روید شما که می‌پندارید در سفرید، شما همانان نیستید که بندرگاه را دیدند که دور همی شد، و یا آنان که کشتی را ترك خواهند گفت. اینجا در میان ساحلِ پیشین و ساحلِ پسین اکنون که زمان از میان برداشته شده است، گذشته و آینده را یکسان بررسی کنید. و در لحظه‌یی که لحظه‌ی عمل یا غیر عمل نیست، می‌توانید این را دریابید.» در هر کدامین کره‌ی وجود که روح مردی در زمان مرگ ممکن است بدان توجه داشته باشد و آن تنها عملی‌ست که در زندگی دیگران میوه خواهد داد و هر لحظه‌یی زمان مرگ است. به میوه‌ی عمل نیاندیشید.»

«پیش رویدای مسافران! ای دریانوردان! شما که به بندر باز می‌آیید و شما که جسدهاتان محاکمه و قضاوت دریا و هر پیش‌آمد دیگری را تحمل خواهد کرد،این است مقصد واقعی شما.»

چنین گفت «کریشنا» وقتی در جنگگاه، «ارجونا» را نکوهش کرد:

نه بدرود

به‌پیش ای مسافران!

# ۴

بانوی ماکه پرستشگاهت بر فراز دماغه‌ی مرتفع قرار دارد، برای همه‌ی آنان که در کشتی‌هایند دعا کن! آنان که شغلشان با ماهی بستگی دارد و آنان که به هر گونه حمل و نقل قانونی مشغولند و برای آنانی دعا کن که راهبر آنهایند.

و هم‌چنین دعایی در حق آن زنان کُن که شوهرانشان و پسرانشان را بدرقه کردند و دیگر باز ندیدندشان.

ای دخترِ پسر خویش، بانوی عرش!

وَ هَم چنان برای آنان دعا کن که در کشتی‌ها بودند و سفرشان را به روی شن، در لب‌های دریا، یا در آن گلوی تاریکی که دفعشان نخواهد کرد، به پایان رسانیدند. و یا در هر جایی که جرنگ مداوم آنژلوس ـ زنگ دریایی ـ به گوششان نمی‌رسد.

# ۵

تماس گرفتن با مریخ، گفتگو داشتن با ارواح، گزارش کردن رفتار هیولای دریایی، خواندن زایجه، مروازدن به کمك اندرون حیوان قربان شده، دیدن طالع در گوی، مشاهده کردن ناخوشی در امضاء، فراهم آوردن شرح حال از روی خطوط دست و برانگیختن غمنامه از روی انگشتان، فال گرفتن به مدد جادوگری یا برگهای چای، سوراخ سوراخ کردن اجتناب ناپذیر به مدد اوراق گنجفه، بازی کردن با ستارگان شش‌پر و یا اسید بار بی تیوریك،و تشریح کردن تصویر راجع، به هراس‌های پیش آگاهی، کاویدن زاهدان یا گور یا رؤیا، همه‌ی اینها وقت گذران‌ها و مخدرهای معمولی و سرفصل‌های مناسب برای روزنامه‌هاست و همیشه

خواهد بود، به ویژه برخی از آنان در زمانی که فاجعه‌ی ملل و شگفت‌زدگی در کار باشد ـ چه بر سواحل آسیا و چه در خیابان اجور.

کنجکاوی انسان در گذشته و آینده پژوهش می‌کند، ولی دریافتن نقطه‌ی برخوردِ زمان با بی‌زمان شغل قدیس‌هاست؛ نه، شغلی نیست بلکه موهبتی‌ست داده شده و باز گرفته شده در مرگ یك عمر، در عشق و سوزندگی و از خودیِ خود رستن و خود را تسلیم کردن. برای بیشتر ما فقط آن لحظه‌ی خود آمده وجود دارد، آن لحظه که در زمان است و در زمان نیست؛ حمله‌ی آشفتگی‌ست، گم‌گشته در پرتوی از نور آفتاب، پونه‌ی به دید نیامده یا آذرخش زمستان یا آبشار، یا موسیقی که چنان ژرف شنیده شده که اصلاً شنیده نشده است، ولی تا زمانی که موسیقی ادامه دارد، شما موسیقی هستید.

اینها تنها اشاره‌ها و پندارهایند ـ پندارها پس از اشاره‌ها روان می‌شوند وبقیه دعاست و امتثال است و انضباط است و تفکر است و عمل. اشاره‌ی نیم پنداشته؛ موهبت نیم دریافته؛ تجسد خداست. اینجا وحدتِ غیر ممکن کُرات، وجود واقعی است. اینجا گذشته و آینده فتح شده است وآشتی کرده، کجا که اگر غیر ازاین می بود، عمل، حرکت آنی بود که حرکتش می‌دهند ودر خود چشمه‌ی حرکت ندارد ومحرکش نیروهای شیطانی و اهریمنی می‌بودند و عمل درست آزادی از گذشته و آینده است. برای بیشتر ما این هدفی‌ست که هرگز اینجا نیست تا بدان دست رسد؛ مایی که تنها سبب مغلوب نشدنمان این است که کوشیده‌ییم و کوشیده‌ییم و در آخر خشنود خواهیم بود اگر بازگشت مادی ما خاك شایان را غذا باشد ـ نه خیلی دور از سرخدار.

# لیتل گیدینگ

# LITTLE GIDDING

# ۱

بهار قلب‌الدلو فصلی‌ست برای خود. ازلی‌ست، گرچه نزدیك غروبِ خیس می‌باشد. و در زمان، بین قطب واستوا آویزان است. و زمانی که روزِ کوتاه با برفك و آتش، روشن‌ترین روزهاست، خورشید زودگذر، یخ را، در آبگیرها و آبکندها، شعله‌ور می‌کند ـ در سرمای بی‌سوزی که گرمای قلب است. و در آینه‌ی آبی، درخششی را منعکس می‌کند که در اول بعد از ظهر، کوری‌ست. درخشندگی‌یی شدیدتر از شعله‌ی شاخه یا ذغال، روحِ لال را می‌جنباند، باد نیست، آتش عیدالخمسین است در تاریك گاه سال. میان گدازیدن و افسردن، شیره‌ی روح می‌لرزد. بویی زمینی یا بویی از چیزی زنده در دماغ نیست. این

بهار است، ولی نه در پیمانِ زمان. اکنون پَرچین با شکوفه‌ی زود میرای برف، سپید است، شکفتنی ناگهانی‌تر از شکفتن تابستان، نه جوانه زدنْ و نه پژمردن، نه در نقشه‌ی زایش.

کجاست تابستان، فصل بیرون از وَهم، تابستانِ صفر. اگر بدین سوی می‌آمدیدو راهی را بر می‌گزیدید که گزیدنِ آن از شما برمی‌آید و از جایی می‌آمدید که از آنجا آمدن از شما برمی‌آید، اگر در ماهِ مه بدین سوی می‌آمدید، پرچین‌ها را باز سپید می‌یافتید در ماه مه، با شیرینی وَلع‌پذیر.

در انجام، سفر همینگونه می‌بود، اگر شبانه می‌آمدید چونان شاه شکسته‌یی، و یا اگر به روز می‌آمدید و نمی‌دانستید برای چه آمده‌یید، همین گونه خواهد بود، چون راه درشت را ترك کنید و پشت خوکدانی بپیچید، به سوی نمای ملال خیز و سنگ گور. و آنچه می‌پنداشتید که برای آن آمده‌یید فقط پوستی بود، پوستِ آرشی که منظور، آن پوست را نخواهد درید مگر برآورده شود ـ اگر هرگز برآورده شود. یاشما هیچ منظوری نداشتید و یا منظورتان از انجامی که انگاشته بودید فراتر است و یا در حین برآوردن، منظورتان دگرگونه شده است.

جاهای دیگری نیز هست که همچنین انجامِ دنیاست: برخی در آرواره‌های دریا، یا به روی تالاب تاریکی، در کویری یا در شهری؛ ولی اینجا نزدیکترینِ آنهاست، در جا و در زمان، اکنون در انگلستان.

اگر بدین سوی می‌آمدید، از هر راهی و از هر جایی در هر زمانی و در هر فصلی، همیشه همینگونه می‌بود، دربایست می‌بودید که حس و نیّتْ کنار نهید؛ شما اینجا نیستید که درستی چیزی را ثابت کنید، که خودآموزی کنید، یا کنجکاویتان را سیر کنید و یا گزارش ببرید. شما اینجایید که به زانو درآیید و نیایش کنید، کجا که نیایش مستجاب بوده است. و دعا، از چند واژه که پشت هم روان شود و یا اشتغال آگاه روان

نیایشگر، و یا صوت صدای نیایشگر، والاترست. و آنچه که مردگان به گاه زیستن نمی‌توانستند گفت، اکنون که مرده‌اند، به شما می‌گویند. مردگان به مدد زبانی آتشین با ما ارتباط دارند که فراتر است از گفتار زندگان.

اینجا نقطه‌ی برخورد لحظه‌ی بی‌زمان انگلستان و بی‌جاست. هرگز و همیشه.

# ۲

کمی خاکستر بر آستین مردی پیر، همه‌ی خاکستری‌ست که سرخْ‌گلهای سوخته به جا می‌گذارد. غباری که در هوا آویزان است نشانه‌ی جایی‌ست که داستانی در آنجا به انجام رسید. غباری که تنفس شد خانه‌یی بود ـ دیوار و نخته و موش ـ مرگِ امید و حرمان: این است مرگ هوا.

بر چشمان و دردهان، سیلاب و تفتگی در کار است. آبِ مرده و ریگ مرده برای به دست آوردنِ پایگاهِ برتر، مسابقه می‌دهند. زمینِ تفته‌ی جانِ از دست داده را، بیهودگیِ کوششْ چنان شگفت‌زده کرده که دهان گشاده مانده، وبی آنکه شاد باشد می‌خندد: اینْ است مرگ زمین.

شهر و مَرغزار و گیاهِ هرز را آب و آتش جانشین می‌شود. آب و آتش آن قربانی را که ما انکار کردیم مسخره می کنند. پایه‌های پوسیده ی حرم‌الاحرام و سرود نگاه را که از یادشان برده‌ییم، آب و آتشْ تباه خواهد کرد: و این است مرگِ آب و آتش.

در ساعتِ مردّدِ پیش از بامداد، نزدیك به انجام رسیدنِ سببِ بی‌پایان، در انجامِ بازگردنده به بی‌انجامی، پس از آنکه کبوتر سیاه که زبانش شعله‌ور بود افق وطنش را پیش گرفت و رفت، همانگاه که برگهای مرده به روی اسفالت چون حلبی خش‌خش می کرد، در خیابان، آنجا که صدای دیگری نبود، بین سه محله‌ی دودخیز، کسی را دیدم که شتابان ، خوش خوش می‌آمد؛ گویی که بادِ شبگیری شهری او را چون ورقه‌یی فلزی، کاهوار، به سوی من رانده بود. و چون من آن نگاهِ تیز پروهنده را (که با آن نخستین بیگانه‌یی را که در شبگیر رنگْ پریده می‌بینیم، به ستیزه می‌خوانیم) روانه‌ی سرپایین افتاده‌ی او کردم، نگاه ناگهانی استاد مرده‌یی را دریافتم که می‌دانستم زمانی با او آشنا بوده‌ام و فراموشش کرده‌ام و آنگاه نیمْ به خاطر آوردَمش، به خاطر آوردنی مبهم، چه او در خاطر من یك نفر بود و چند نفر بود و در چهره‌ی قهوه‌یی رنگش چشمان شبحی مُرَکب و آشنا به من نگریست؛ چشمانی که صمیمی بود و شناخته نمی‌شد.

پس من مجسم کردن دو نقش را بر عهده گرفتم و فریاد زدم، فریادِ دیگری را شنودم: «شگفتا! شما اینجایید؟» اگر چه ما آنجا نبودیم. من هنوز همان بودم، خودم رامی‌شناختم، و در عین حال، دیگرْ کسی بودم، و او چهره‌یی بود که هنوز مشکل می‌شد.

واژه‌ها توانایی آن را داشتند که شناسایی را دربایست گذراند تا پس

از آنان روان شود، و پس، بیروِ آن باد مشترك، پیاده رو را متحد گونه ـ چه، برای سوءتفاهم خیلی غریبه بودیم ـ در این زمان برخورد دیدار در بی جا، بی پیش و بی پس، در گشتی مُرده وار پیمودیم. گفتم: «آن شگفتی که من احساس می کنم آسان است، اما آسانی باعث شگفتی ست. پس بگو، شاید من درنیابم شاید نتوانم در یاد دارم» و او گفت: «برای باز گفتن اندیشه‌ها و پنداشته‌های خودم که شما فراموش کرده‌اید، اشتیاقی ندارم. این چیزها خدمت خود را گزارده اند؛ بگذار در جای خود بمانند و همینگونه با اندیشه و پنداشته‌ی خودت رفتار کن و دعا کن که دیگران آنها را ببخشایند، همانگونه که من از شما تمنی دارم که خوب و بدِ آن، هر دو را ببخشید». میوه ی فصل پیش، خورده می شود و ددِ سیر به سطل خالی لگد خواهد زد. واژه های سال پیشین از آنِ گفتارِ آن سال است. واژه‌های سال دیگر، چشم به راه صدایی دیگر. ولی از آنجا که اکنون گذرگاه، مانع از راه روح تسکین نیافته برداشته است ـ روحی که بین دو دنیای به هم مانند، سرگردان می باشد ـ واژه هایی را می یابم که زمانی که تنم را بر ساحل دوری به جا گذاشتم، هرگز به زبان آوردن این واژه ها را نمی‌انگاشتم ـ در این خیابانها که هرگز بازدیدنشان را نمی‌پنداشتم.

از آنجا که اشتغالِ ما گفتار است وگفتار در بایستمان می گذارد که لهجه‌ی ایل را بپالاییم و روح را به پیش بینی و پس بینی واداریم. بگذار هدایایی را که برای سالخوردگی کنار گذاشته شده اند تا بر تارك همری تلاشْ، تاجی بگذارند، برایت فاش سازم. نخست مالشِ سردِ حس محتضر، بدون مسحوری به گاه آغاز فراق افتادن میان جان و تن، که پیمانی نمی گزارد مگر بی‌مزگی تلخ میوه یی که سایه است.

دو دیگر به خشم آمدن از بلاهت انسانی باخشمی که بر ناتوانی خویش آگاه است؛ و خنده را در مقابل چیزی دراندن که توان خنداندن را از دست می‌دهد. و سه دیگر درد پراشنده یی که از باز کردن همه‌ی

آنچه که کرده‌یید و همه‌ی آنچه که بوده‌یید حاصل می‌شود و خجالتی که انگیزه‌های ناهویدایی که بعدها آشکار می‌شوند، به بار می‌آورند و آگاه شدن بر کارهایی که بد کرده‌اید و یادر کردنشان به دیگران آسیب زده‌یید، وزمانی آن کار کردن‌ها را به کار انداختن پارسایی خود نمی‌پنداشتید؛ و نیش آفرینِ کمْ خِردان و شرفی که لکه‌دار می‌شود.

روانِ سختْ خشمناك، از نادرست به نادرست پیش می‌رود، مگر آن آتش ریم‌آهنگْ پالیده‌اش کند؛ آنجا که شما باید با آهنگ گام بردارید، چون رقّاصی.

روزْ همی شکست، در خیابانِ مسخ شده. او، مرا، لونی از وداع گفت و ترك کرد، و چون صور به صدا در آمد، ناهویداشد.

# ۳

سه وضع است که با هم تفاوت کلی دارد، ولی اغلب به هم مانند به دید می‌آید. پیوستگی به خود و به چیزها و به مردم، و گسستگی از خود واز چیزها و از دیگران؛ و بی‌تفاوتی که بین آن دو ناشکوفارویان است، بین گزنه‌ی زنده و گزنه‌ی مرده و شباهتش به آن دو وضع دیگر، شباهت مرگ است به زندگی. خاصیت خاطره این است که آزادی بخش است. از عشق نمی‌کاهد، بلکه آن را فراتر از هوس می‌گستراند؛ پس خاطره انسان را علاوه بر گذشته، از آینده نیز آزاد می‌کند و چنان است که آغاز میهن پرستی پیوستگی‌ست به میدان عمل خودمان، ولی درخواهیم یافت که آن عمل سخت بی‌اهمیت است ـ گرچه هرگز نسبت به آن بی‌اعتنا

نخواهیم بود.

شاید که تاریخ، بندگی باشد و شاید تاریخ، آزادگی باشد، و ببین که اکنون آنان ناپدید می‌شوند، چهره‌ها و جاها و آن نفسی که تا آنجا که می‌توانست به آنان عشق می‌ورزید، ناپدید می‌شوند تا در نظمی دیگر باز نو شوند و مسخ گردند.

گناه، اجتناب ناپذیر است؛ ولی همه خوب خواهند شد و همه‌ی انواع اشیاء خوب خواهد شد.

اگر من باز به اینجا بیندیشم، و بدین مردم بیندیشم ـ مردمی که زیاد هم ستودنی نبودند و خویشی یی با من نداشتند و مهری با من نداشتند؛ ولی برخی نبوغی ویژه داشتند و همه‌ی آنها را نبوغی مشترك لمس کرده بود، و اکنون در همان شغلی که جدایشان کرد، یگانه شده اند ـ اگر به شاهی در شب بیندیشم، به سه مرد و بیش بر صفه‌ی اعدام، و چند مرد دیگر که از یاد رفته مردند، در اینجا یا در زمین‌های بیگانه؛ و به او بیندیشم که آرام و کور مرد، چرا باید این مردگان را بیش از محتضران تقدیس کنیم؟

احضار کردن شبح گلی، غیبگویی نیست و پسِ جرنگدان زنگ نیست. نمی‌توانیم احزاب قدیم را باز زنده کنیم و نمی‌توانیم سیاست‌های قدیم را برقرار نماییم و یا به دنبال طبل عتیقه یی راه بیفتیم. این مردان و آنانی که با این مردان مخالفت می‌کردند و دیگرانی که مورد مخالفت این مردان بودند، همه قانون خاموشی را می‌پذیرند و یك حزب منفرد، همه‌ی آنها را در بر می‌گیرد.

هر آنچه که از نیکبختان به ارث بریم، از شکست خردگان، آنچه را که بایست برایمان بگذراند گرفته‌ییم و آن مظهری‌ست، مظهری که در مرگ کامل شده و به مدد پالودنِ انگیزه، در زمینِ درخواست هامان همه خوب خواهند شد و همه‌ی انواعِ اشیاء خوب خواهد شد.

# ۴

کبوتری که فرو می‌آید، هوا را باشعله‌ی دهشت و هاج می‌دَرَد، و زبانهای آن شعله، تنها رهایی از گناه و خطا را جار می‌زند. تنها امید یا تنها حرمان؛ بسته است به اینکه کدامین یك از هیمه‌های مردم‌سوز را برگزینیم تا آتش از آتش باز خَرَدمان.

پس زجر را کدام کس ساخته است؟ عشق. عشق نام ناآشنایی‌ست، پشت دستانی که پیراهن تحمل ناشدنی شعله را ببافتند؛ پیراهنی که نیروی انسانی، توانِ کندنش راندارد. او باریده‌ی آتش یا آتش، ما فقط می‌زییم و دم می‌زنیم.

# ۵

آنچه را که ما آغاز می‌خوانیم، اغلب انجام است. و به انجام رساندن، آغاز کردن است. انجام کجاست که ما از آنجا آغاز می‌کنیم، وهر عبارت و جمله‌یی که درست باشد (کجا که هر واژه در خانه‌ی خویش است، و جای خود را گرفته تا پشتیبان واژه‌های دیگر باشد؛ واژه‌یی که نه کمروست و نه خودنما، در تجارتِ آسانی، تجارتِ کهنه و نو، واژه‌ی عامیانه که دقیق است و زننده نیست و واژه‌ی رسمی که صریح است و پر بادنه؛ و همه‌ی واژه‌ها با هم در رقص) هر عبارت و هر جمله‌یی آنجامی‌ست و آغازی‌ست؛ هر شعری گور نبشته‌یی‌ست. و هر کاری گامی‌ست به سوی صفه‌ی اعدام، به‌سوی آتش، ویا فرود گلوی

دریا، و یا به سوی سنگ‌نبشته‌یی ناخوانا، و از آنجاست که آغاز می‌کنیم.

با محتضران می‌میریم. ببین! آنها می‌روند و ما نیز با آنان می‌رویم. با مردگان زاده می‌سویم، ببین، آنها باز می‌گردند و ما را با خود می‌آورند.

لحظه‌ی سرخ‌گل و لحظه‌ی سرخدار یك اندازه طول دارد. مردمی بی‌تاریخ را از زمان باز نتوان خرید، چه، تاریخ نظمی‌ست از لحظات بی‌زمان: بس آنگاه که نور می‌پرمرد در بعد از ظهری زمستانی، در صومعه‌یی متروك، تاریخ، اکنون است و انگلستان است.

با کشش این عشق و با صدای این صلا

ما از کشف کردن دست نخواهیم شست، و انجام همه‌ی کاشفی‌های ما رسیدن به کجا خواهد بود که از آنجا آغاز کردیم تا آنجا را برای نخستین بار بشناسیم. از میان دروازه‌ی ناشناس در یاد داشته، آنگاهی که آخرین خطه‌ی زمین آنی‌ست که آغازگاه ما بود؛ در سرچشمه‌ی درازترین رودها، صدای آبشار پنهان وکودکان ناشناس در درخت سیب (ناشناس چون سراغشان را نگرفته‌اند) کودکان شناخته نشده‌اند، اما در سکونِ بین دو آبکوهه به‌گوش می‌آیند.

زود، اکتون، اینجا، اکنون، همیشه ـ وضعی از سادگی کامل که بهای آن هیچ کمتر از همه چیز نیست و همه خوب خواهند شد و همه‌ی انواعِ اشیاء خوب خواهد شد. آنگاه که زبانهای شعله به سوی هسته‌ی تاجور آتش خم شود و آتش و سرخ‌گل یکی باشد.

# شرح و معنای چندواژه:

**باسْتَرك** پرنده‌یی‌ست کُند رفتار

**نیلوفر** به جای Lotos آورده شده. مصریان قدیم این گل را مقدس می‌دانستند و می‌پنداشتند که جوردن آن فراموشی می‌آورد.

**رقص** در ادبیات انگلیس ـ به ویژه در ادبیّات عهد الیزابت ـ رقص، مظهر هماهنگی اجزاء عالمِ وجود است.

**کلماتیس** نوعی بیجکِ زینتی‌ست.

**کوزه‌ی چینی** انواع پدیده‌های هنری در شعر انگلیس به عنوان مظهر ابدیّت به کار رفته. الیوت شعری درباره‌ی مجسمه‌یی رومی ساخته است و شعر کیتز موسوم به «قصیده‌یی برای کوزه‌یی یونانی» سخت مشهور است.

**کیمرا** Chimerd نام اژدهایی‌ست آتش‌دَم که سرشیر، تنه‌ی بُز و دُم ازدهاوش دارد و در ادبیّات، مظهر فریب است و سراب.

**اراس** Arras قالیچه‌ی کوچکی که بر آن علامت و شعار خانواده را می‌بافتند. «ایست کوکر» با مقلوبِ شعارِ ماری استوارت شروع می‌شود و با اصل آن شعار پایان می‌یابد: در انجامِ من آغازِ من است.

**لئونید** نام ستارگان گیسودارِ منظومه‌ی لئو می‌باشد.

**سنگْ‌نبشته** اشاره به سنگْ‌نبشته‌های گورستان «ایست کوکر» است ه امروز دیگر خوانده نمی‌شود.

**خشاب** در مقابل Groaner آورده شده، و آن علامتی‌ست که روی تَبه‌های دریایی کار می‌گذارند تا کشتی را از نزدیکی بر حذر دارند.

**ریم‌آهنگ** در لغت به معنای چرك‌زداینده است و پاك‌کننده‌ی آلودگی.

**پیغام** به پیروی از ترجمه‌ی انجیل در مقابل Annuniciation آورده شده.

**آنژلوس** نام آوای مخصوصی‌ست که زنگ‌های کلیسا به یاد تجسّدِ خداوند می‌زنند.

**ستاره‌ شش‌پر** ستاره‌ی شش‌پر و اسید باریی‌تیوریك را در قدیم دارای خواص جادویی می‌پنداشتند.

**دَراندن** این واژه یادآور گور نبشته‌ی جوناتان سویفت است: «او به جایی رفته که دیگر پریشانی و خشم، توانِ دراندنِ قلبش راندارند».

آرَش — به معنای تجربه، آزمون، نتیجه، ماحصل و تأثیر آمده است.

سرخدار — نام درختی‌ست.

مَطران — یك مقام و موقعیّتِ مذهبی در کلیسای روم است بمانندِ حُجّت الاسلام در تشیعِ اسلامی.

آبو — نیلوفر آبی‌ست یا گلی که در آب بروید و زندگی کند.

جیرجیرو — به معنای نِق‌نقو و بهانه‌گیر است. در اینجا به معنای ایجاد کننده‌ی سر و صدای یکنواخت و پیوسته و هم‌زمینه آمده.

پدرام — بایندە، همیشه، خُرّم، شاد.

پدرامی — خوش‌آینده شده، مطبوع و دلنشین شده، همیشگی.

مِزمار — سرودها و اشعاری‌که با نی نواخته می‌شده.

مِزمارنویس — آنکس که چنین سرودهایی را می‌نوشته.

ماهی خورَك — پرنده‌یی‌ست که ماهی‌های کوچك را صید می‌کند.

اِضمار — پنهان داشتن، نهان داشتن، مخفی نگه‌داشتن.

شعیره — علامت، نشانه، مراسم و مناسك، سُنّت

چنگار — خرچنگ

پایاب — ساحل

پایابی — ساحلی و هرآنچه در ساحل باشد.

یوز و گُراز — دو جانورِ وحشیِ درنده. یوز از نوع پلنگ است امّا کوچك‌تر، با بدنی کشیده، با قدرت پَرش و جهشِ بسیار زیاد. گُراز، همان خوك وحشی‌ست.

دریابار — بندر، کناردریا، دریابَر، بَرِ دریا

پَروه — پُریّا، پروین، آسمان، شش ستاره که در کوهانِ ثور مجتمع‌اند، همچون خوشه‌ی انگور.

زایچه — شناسه، ورقه‌ی گواهیِ زمانِ ولادتِ شخص، پیشگوییِ خُرافیِ سرنوشتِ انسان، رَمل.

مُروازدن — فالِ نیك زدن، تَفَأُلِ خیرزدن (در مقابل و ضدِ مُرغُوا که به معنای فال بد زدن است و به طور کلی تفأل.)

انتشارات فکر روز